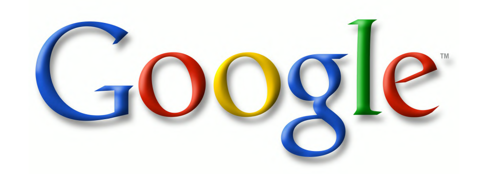
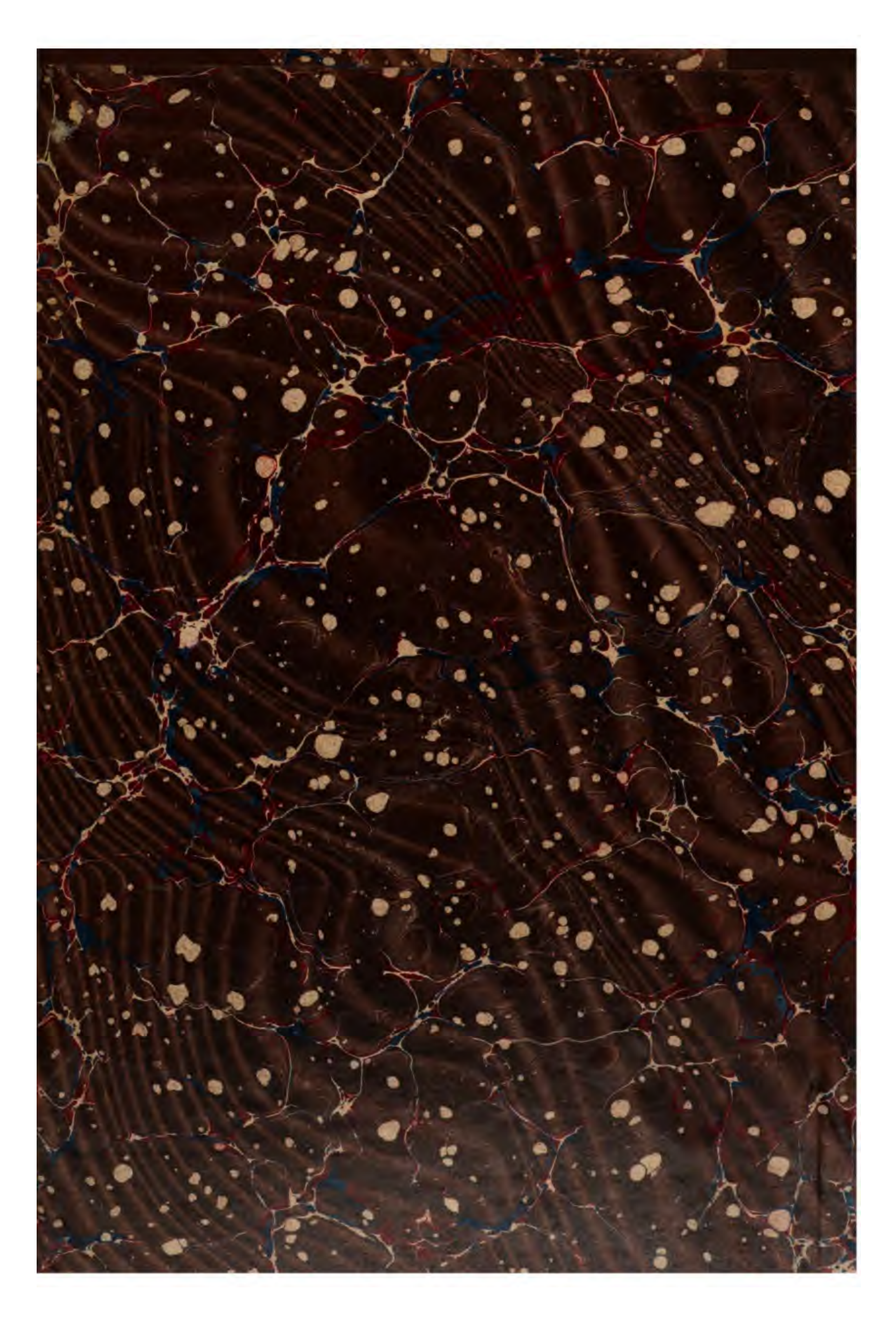
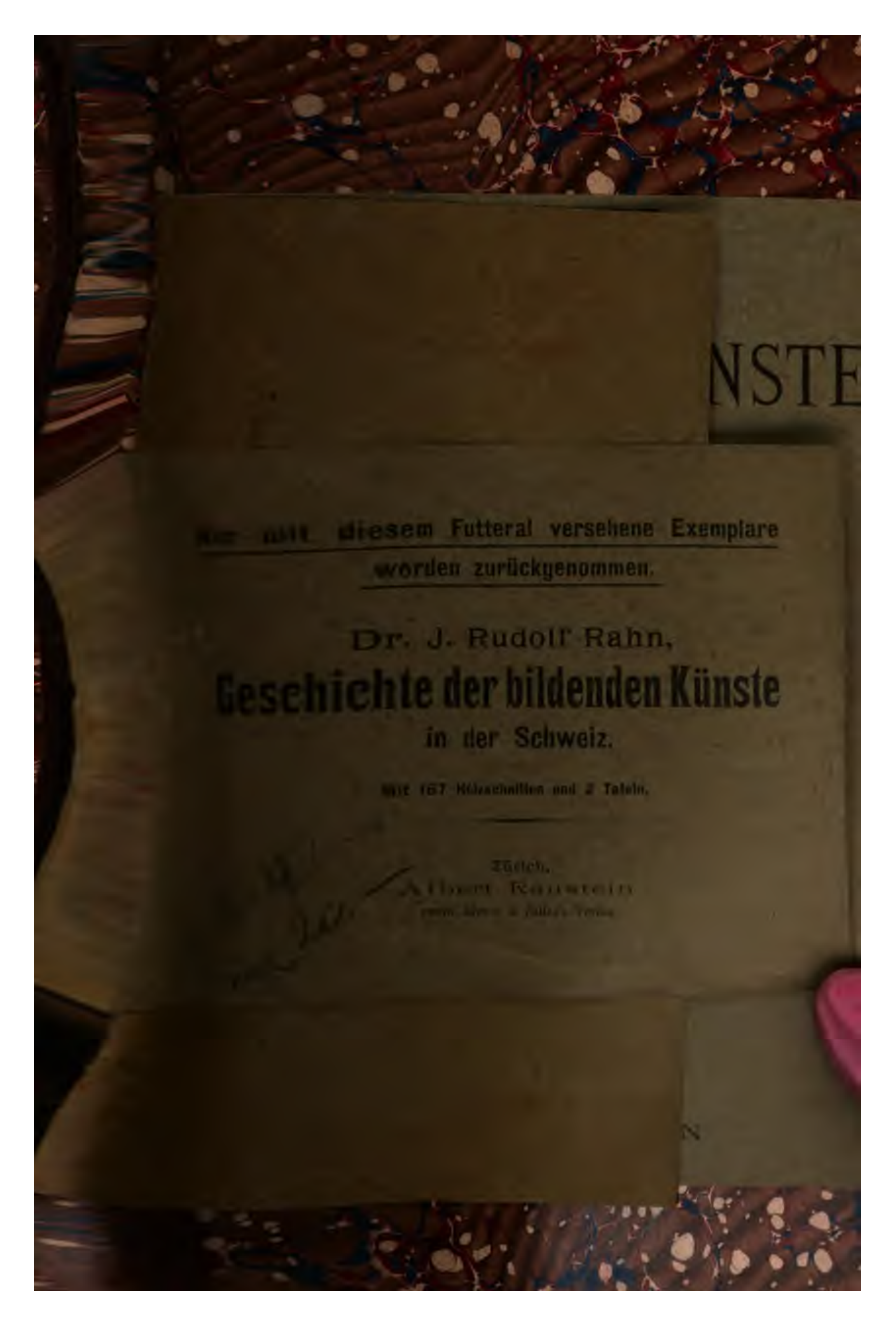





diesem Futteral versehene Exemplare
werden zurückgenommen.
Dr. J. Rudolf Rahn,
Geschichte der bildenden Künste
in der Schweiz.
Mit 167 Holzschnitten und 2 Tafeln.
Zürich.
Albert Raustein


DR. J. RUDOLF RAHN,
GESCHICHTE
DER
BILDENDEN KÜNSTE
IN DER
SCHWEIZ.
MIT 167 HOLZSCHNITTEN UND 2 TAFELN.
ZÜRICH,
ALBERT RAUSTEIN
VORM. MEYER & ZELLER'S VERLAG.



GESCHICHTE

DER

BILDENDEN KÜNSTE

IN DER

SCHWEIZ

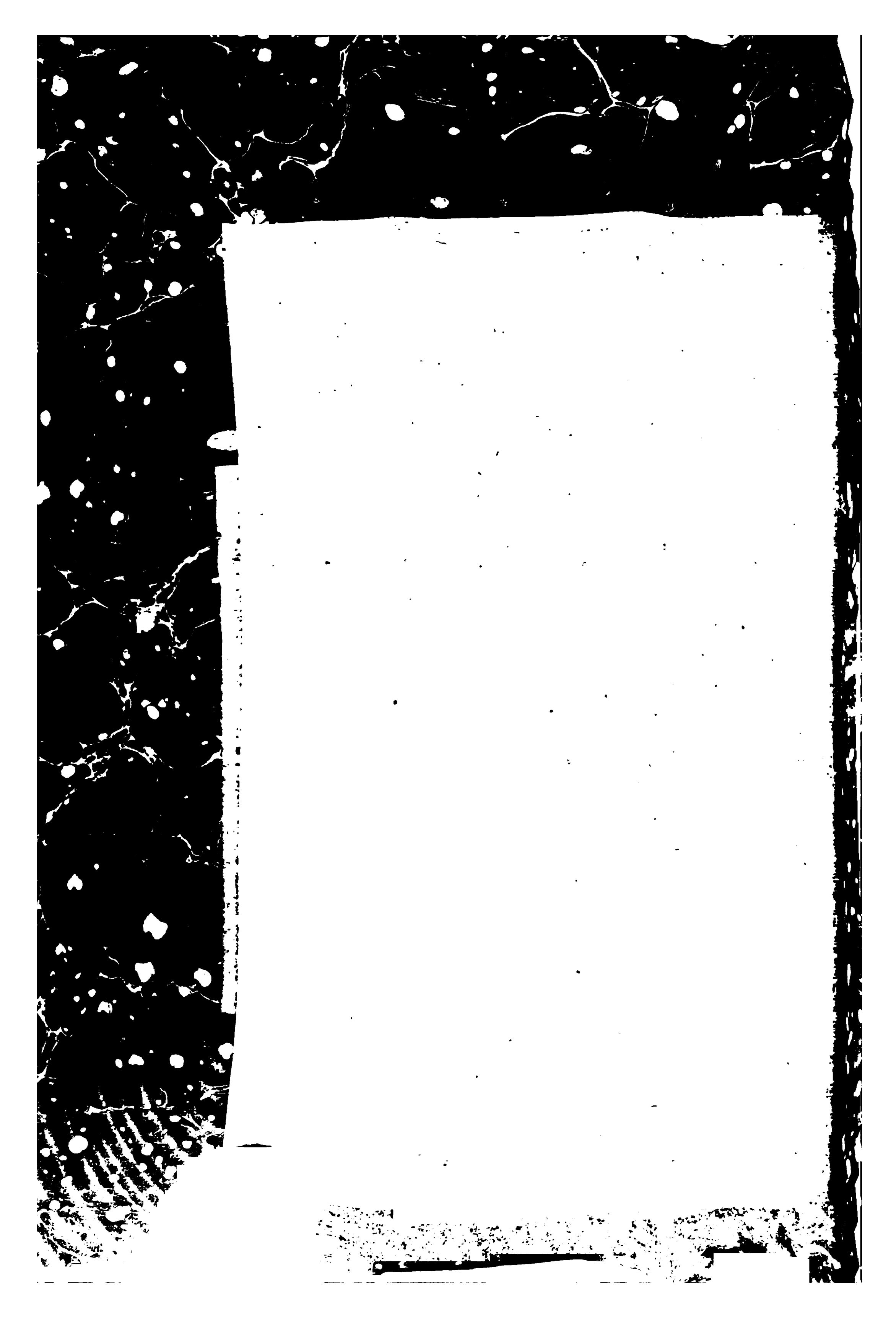
VON DEN ÄLTESTEN ZEITEN BIS ZUM SCHLUSSE
DES MITTELALTERS

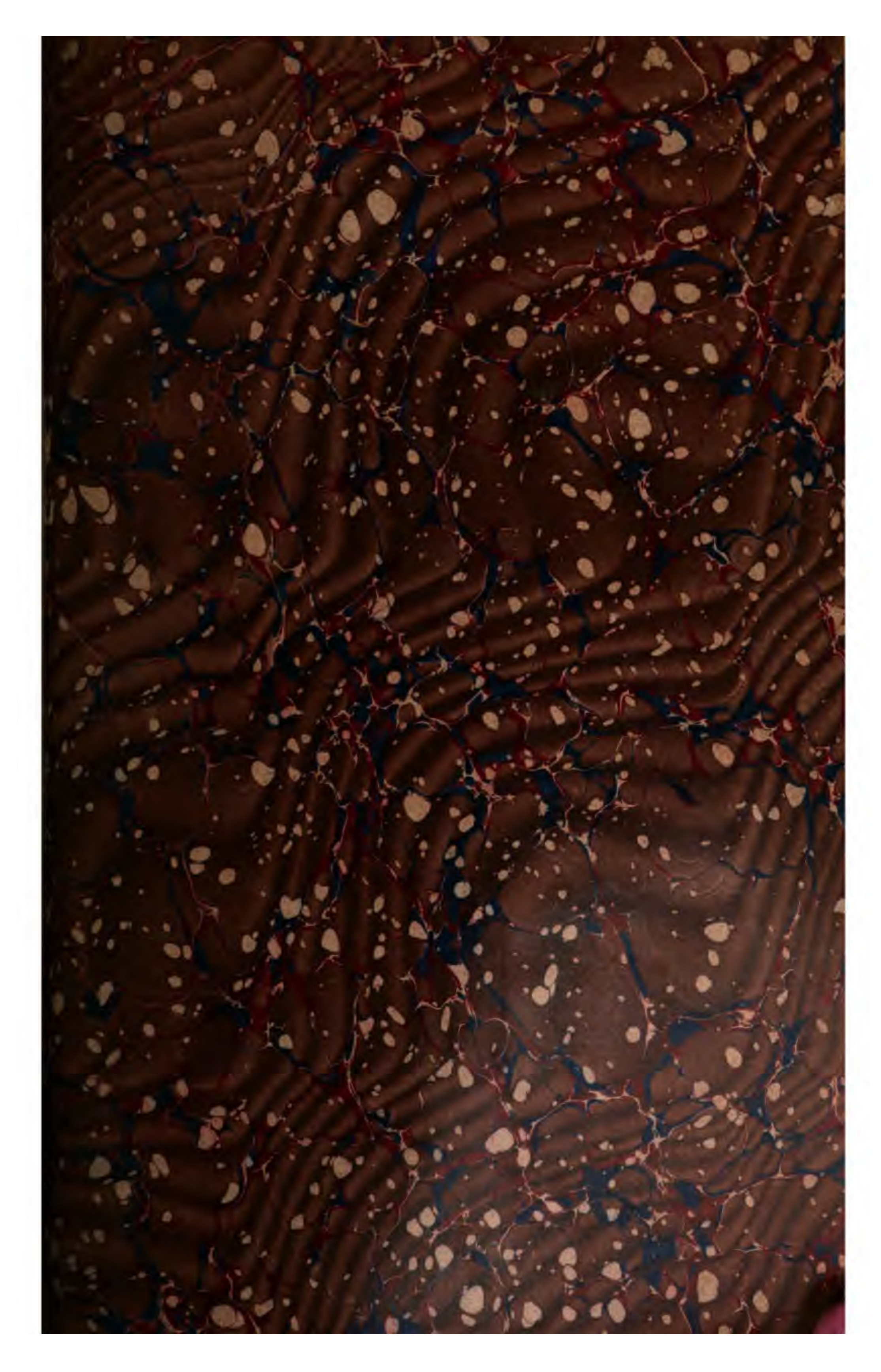
VON

DR. J. RUDOLF RAHN,
[illegible] KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT ZÜRICH.

[illegible] 2 TAFELN UND 107 IN DEN TEXT GEDRUCKTEN HOLZSCHNITTEN.

ZÜRICH,
ALBERT RAUSTEIN
VORM. MEYER & ZELLERS VERLAG.







GESCHICHTE

DER

BILDENDEN KÜNSTE IN DER SCHWEIZ.



GESCHICHTE

DER

BILDENDEN KÜNSTE

IN DER

SCHWEIZ

VON DEN ÄLTESTEN ZEITEN BIS ZUM SCHLUSSE
DES MITTELALTERS

VON

DR. J. RUDOLF RAHN
A. O. PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT ZÜRICH.

MIT 2 TAFELN UND 167 IN DEN TEXT GEDRUCKTEN HOLZSCHNITTEN.

ZÜRICH.
VERLAG VON HANS STAUB.
1876.



VORWORT.

Die Schweiz ist arm an höheren Werken der bildenden Kunst. Wer die stilvollen Schöpfungen der Nachbarländer betrachtet, hat den Eindruck einer grossen Superiorität dieser Werke über die meistens ranglose Haltung unserer heimischen Monumente. Sie alle kennzeichnet eine gewisse Dürftigkeit, die theils in den beschränkten Verhältnissen während des Mittelalters, theils auch

in dem nüchternen Sinne des Volkes seine Erklärung findet. Auch von einer einheitlichen Entwickelung, wie sie bei gleichem Territorialumfange in anderen Ländern zu beobachten ist, kann hier die Rede nicht sein. Das Ganze der schweizerischen Denkmäler bietet ein Bild voller Widersprüche, aus dem nur schwer und nach längerer Umschau der Hinblick auf festere Richtungen und die mannigfaltigen Einflüsse sich öffnet, die von hüben und drüben zusammentrafen und seit der romanischen Epoche der Kunst unseres Landes ein völlig kosmopolitisches Gepräge aufdrückten.

Hinwiederum freilich ist nicht zu verkennen, dass eben diese Mannigfaltigkeit es ist, welche die Betrachtung des mittelalterlichen Nachlasses zu einer besonders anregenden und lehrreichen macht, und dass die Schweiz in dieser Hinsicht ein Gebiet zu weiter gehenden Betrachtungen eröffnet, als manche Stelle, auf welcher die Kunst ihre gewichtigsten Zeugnisse hinterlassen hat. Wie unser Land in geographischer Beziehung ein Centrum ist, in dem sich von allen Seiten her die Pfade zwischen den romanischen und germanischen Ländern berühren und schneiden, so weist nicht minder die Betrachtung der künstlerischen Denkmäler auf die verschiedenartigsten Strömungen hin, die hier auf kleinem Raume sich treffen, und so an Einer Stelle wenigstens dem Forscher ihr Ziel und Ende zu erkennen geben. Wie bescheiden daher der künstlerische Werth des Einzelnen sein mag, in diesem Zusammenhange betrachtet, gewinnt dasselbe eine Bedeutung, die selbst dem Fernerstehenden nicht entgehen kann und die Summe unserer Denkmäler als integrirende Bestandtheile eines höheren Ganzen erkennen lässt.

Aber auch der Einheimische, der oft mit theilnahmlosen Blicken diese Zeugen vergangener Jahrhunderte geschaut, und gern die Rede führt, es sei die Schweiz in künstlerischer Hinsicht kaum der Beachtung würdig, könnte bei eingehender Beschäftigung mit dem Nachlasse des Mittelalters den Umfang und die Bedeutung desselben nicht verkennen. Wie überall stehen auch hier diese Schöpfungen bildender Kunst in einem engen Zusammen-

hange mit den Schicksalen, denen der Staat sein Entstehen und seine Entwickelung verdankte. Sie lehren uns, wie langsam und vielköpfig ein Gemeinwesen erwuchs, das heute noch auf derselben Mischung dreier Nationalitäten beruht, wie sie im Bilde der Kunst so scharf und deutlich sich zeichnet. Vermittelst dieser Denkmäler verfolgen wir die Geschicke des Volkes: in der Verbreitung und eigenartigen Ausbildung des gothischen Stiles den Sieg der bürgerlichen Ideen über die Macht des geistlichen und weltlichen Feudalsystems; hier, im Aufschwunge, die Entwickelung fester Zustände, der Sicherheit und der öffentlichen Wohlfahrt, auf anderen Stellen ein Zurückbleiben und die zähe Anhänglichkeit an das Altüberlieferte, welche beweist, dass die Zeit einer höheren Entwickelung noch nicht gekommen war. Gewiss, wer solche Wandlungen aufmerksamen Blickes verfolgt, der wird auch diesen bescheidenen Denkmälern sein Interesse nicht versagen, und in denselben den Werth erkennen, den sie, wie jede Urkunde, als Marksteine in der Culturentwickelung der Vergangenheit besitzen.

Noch etwas Anderes kömmt dazu, was die Beschäftigung mit diesem Zweige des Wissens als eine besonders dringende empfiehlt: die Gegenwart gehört zu den Epochen rührigsten Treibens und kaum je hat schroffer der Grundsatz gewaltet, dass dem Lebenden allein das Recht gebühre. Diese Richtung der Zeit, die so oft zu einem blinden Fanatismus gegen alles Bestehende sich steigert und der materialistische Sinn, der schnöden Gewinnes halber die Zeugnisse ruhmvoller Tage verschleudert, sind es, die dringend mahnen, zu sammeln und retten, und rascher Hand zum Ausbau zu schreiten, bevor das Vorhandene noch dem das Alte zerstörenden Drange des Alltagslebens verfällt.

Die Einsicht Derer, die ihre Kraft an ähnlichen Aufgaben erprobt, wird darüber entscheiden, wie weit dieser Ausbau einer heimischen Kunstgeschichte in der vorliegenden Fassung gelungen. Der Nachsicht und milder Kritik wird sie in mancher Beziehung bedürfen, wie jedes Werk, dessen Unternehmung die Mühsale eines ersten Entwurfes bedingt. Bei dem Mangel genügender

Vorarbeiten war es nöthig, ein Material zu sammeln, das bisher zum grössten Theile ein unbeachtetes geblieben war. Auf Pfaden aller Art galt es, diese Zeugnisse mittelalterlichen Kunstfleisses zu erspähen, nach jahrelangen Wanderungen und nicht ohne manche Enttäuschungen. Auch die Sichtung und Gruppirung des einmal Gewonnenen erweckte der Schwierigkeiten und Bedenken viele. Die mannigfaltigen Richtungen, wie sie in einer verhältnissmässig kleinen Summe von Kunstwerken vertreten sind, erforderten die stete Umschau auf weiteren Gebieten und die Kenntniss der Beziehungen, welche diese Ausläufer mit ihren Centren verbinden. Es war nöthig, das Kleinste wie das Grösste mit gleicher Aufmerksamkeit und Liebe zu behandeln und das scheinbar Geringfügigste zu Rathe zu ziehen, denn oft war es die Summe erst, aus der sich die Züge zu einem anschaulichen und gemeinverständlichen Bilde entwirrten.

Den Freunden und Gönnern, deren Mittheilungen und Hinweise das Zustandekommen dieses Werkes erleichterten, sei hiemit der wärmste Dank erstattet, insbesondere den Herren Prof. Dr. Jacob Burckhardt, Dr. Th. Burckhardt-Biedermann, Dr. His-Heusler, Prof. Dr. D. A. Fechter († 1. April 1876), Prof. Dr. M. Heyne, Prof. Dr. W. Vischer-Heussler und Bibliothekar Dr. Sieber in Basel; in Bern den Herren Prof. Dr. Hermann Hagen, Fürsprech Haas und Amtsnotar K. Howald; in Chur den Herren Prof. Ch. G. Brügger und Staatsarchivar Kind; in Einsiedeln dem Herrn P. Heinrich Rickenbach, Stiftsbibliothekar daselbst; in Freiburg dem Herrn P. Nicolas Raedle; in Genf dem Herrn Prof. Dr. Gosse, Director der Museen; in Lausanne Herrn Prof. L. Vulliemin; den Herren Staatsarchivar Dr. Th. v. Liebenau und Chorherrn Dr. A. Lütolf in Luzern; in S. Gallen den Herren Prof. Gustav Scherrer, Prof. Dierauer, Dr. Hermann Wartmann, sowie den Herren Stiftsbibliothekaren, die meine Studien zu allen Zeiten mit grösster Zuvorkommenheit unterstützten. In Sitten dem Herrn Maler R. Ritz; in Zürich den Herren Dr. Ferd. Keller, Prof. Dr. G. Meyer v. Knonau, Dr. Arnold Nüscheler, den Herren

Staatsarchivar Dr. Strickler, Prof. Dr. L. Tobler, Prof. Sal. Vögelin jun., Prof. Dr. Hans Wirz und dem Herrn Prof. Dr. G. v. Wyss.

Für die Holzschnitte, deren grössere Zahl (mit * bezeichnet) nach Originalaufnahmen verfertigt sind, hat Herr Maler Eduard v. Berlepsch, d. Z. in München, eine Reihe von Zeichnungen geliefert. Von Herrn Prof. Werdmüller in Zürich stammen die Illustrationen No. 119. 123. 139. 163 und 165. Von Herrn Bühler, Vorsteher der Kunstsammlung in Bern, ist der Holzschnitt No. 164, die übrigen sind von dem Verfasser selbst auf den Stock gezeichnet. Sodann schulde ich meine besonderen Verpflichtungen meinen Freunden Prof. Dr. G. Meyer v. Knonau und H. Zeller-Wertmüller in Zürich, sowie dem Herrn alt Grossrath Fr. Bürki in Bern als Schenkern der Holzschnitte No. 122. 64 und 164. Von Herrn K. Schmid (Dalp'sche Buchhandlung) in Bern ist uns der Holzschnitt No. 115 freundlichst zur Benutzung überlassen worden. Dem Herrn Staatsarchivar Schnewlin in Freiburg verdanke ich die gütige Mittheilung der Thurmrisse auf Taf. II., Herrn Fraisse, Architekten in Freiburg, die Aufnahmen des dortigen Thurmes von S. Nicolas. Die Holzschnitte No. 12. 15. 25. 36. 54. 55. 63—65. 75. 79. 84. 93. 98—101 und 122 sind von Herrn Eduard Ade in Stuttgart, No. 94. 97 und 162 von Herrn Carl Closheim in Frankfurt a. M., No. 164 von den Herren Buri & Jecker in Bern verfertigt, die übrigen, sowie Taf. II. stammen aus dem Atelier des Herrn J. R. Müller in Zürich, dessen treue Hingabe an die ihm anvertrauten Werke das beste Lob verdient. Den Druck des Buches besorgte die bewährte Firma Bär & Hermann in Leipzig.

Vollste Anerkennung pflichte ich endlich dem Verleger, Herrn Hans Staub in Zürich, dessen Umsicht und stete Opferwilligkeit so wesentlich zur Empfehlung dieses Werkes in den heimischen und weiteren Kreisen beigetragen hat.

Wiederholte Reisen, die während der Ausarbeitung dieses Buches unternommen wurden, nachträgliche Mittheilungen und Veröffentlichungen brachten manche Notizen und Werke zur Kenntniss, die im Texte selbst ihre Stelle nicht mehr finden

konnten. Für solche Nachträge war ein besonderer Anhang (Nachlese) nöthig, dessen Inhalt jedoch mit dem des Textes in den nämlichen Registern vereinigt wurde.

So ist denn das Werk beendet, die Frucht so vieler Jahre, in denen die Arbeit Lust und das Suchen ein frohes Entdecken war. Vaterlandsliebe hat den Verfasser begeistert und liess ihn wandern über Berg und Thal und von Stadt zu Stadt. Möge ein Funke dieser Begeisterung in einer Arbeit fortglühen, die mit dem Schatze der allgemeinen Wissenschaft auch die Anhänglichkeit an die besser gekannte Heimath mehren will.

Zürich, den 1. Mai 1876.

J. RUDOLF RAHN.

INHALT.

Einleitung.

Erstes Buch.

Die Kunst des helvetisch-römischen Zeitalters.

Zweites Buch.

Die Kunst der altchristlichen Jahrhunderte.

Drittes Buch.

Die romanische Kunst.

Viertes Buch.

Der gothische Stil.

Fünftes Buch.

Plastik und Malerei im gothischen Zeitalter.

Verzeichniss der Abbildungen.

(Die mit * bezeichneten Illustrationen sind nach Originalaufnahmen oder noch nicht veröffentlichten Zeichnungen verfertigt.)

Verzeichniss der Druck- und Schreibfehler.

Seite 2 Zeile 16 von oben statt immr lies immer.
„ 6 „ 8 „ unten „ entsprochen lies entsprach.
„ 14 „ 5 „ „ „ Itaiens lies Italiens.
„ 15 „ 2 „ „ „ Stifte lies Stifter.
„ 16 „ 16 „ „ „ der letzten gothischen Reminiscenzen lies der letzten romanischen Reminiscenzen.
„ 17 „ 2 „ oben „ unhekannt lies unbckannt.
„ 23 „ 1 „ unten „ Culturdenkmälern lies Cultusdenkmälern.
„ 25 „ 1 „ „ „ eine lies ein.
„ 47 Note 1 Zeile 2 von oben statt Bd. XVII lies Bd. VII.
„ 51 „ 2 „ 3 „ „ „ sind lies sein.
„ 54 „ 1 „ 2 „ „ „ Bd. III. Heft 6 lies Bd. III. 2. Abth. Heft 6.
„ 57 Zeile 3 von oben statt nachweissbar lies nachweisbar.
„ 61 „ 1 „ unten „ des sinnentstellenden Satzes: zu behaupten. Da jene Kreuze etc. lies: zu behaupten, da jene Kreuze etc.
„ 64 „ 1 „ „ „ ein- lies einige.
„ 85 Anm. 1 Zeile 1 von oben statt F. v. Wyss lies G. v. Wyss.
„ 98 Zeile 17 von oben statt Volend ung lies Vollendung.
„ 106 Note 1 Zeile 2 von oben statt vom Jahre 837 lies vom Jahre 937.
„ 109 Zeile 21 von unten statt Linken lies Rechten.
„ 116 „ 7 „ „ „ die Hand lies das Haupt.
„ 118 Note 1 Zeile 1 von oben statt Taf. X. lies Taf. XI.
„ 145 Zeile 12 von oben statt „Resurrexit“ lies „Resurrexi“.
„ 147 „ 5 „ unten „ Stiften lies Stiftern.
„ 160 „ 11 „ „ „ vor die lies vor der.
„ 187 „ 4 „ „ „ 1259 lies 1159.
„ 197 Note 1 Zeile 1 von oben statt Lenz (S. Roch) lies Lenz (S. Maria).
„ 235 Zeile 15 von unten statt vor den lies vor dem.
„ 304 „ 3 „ „ „ und der lies und die.
„ 327 „ 3 „ „ „ das noch lies der noch.
„ 330 „ 5 „ „ „ von den lies von dem.
„ 346 „ 6 „ „ „ Kankheiten lies Krankheiten.

Seite 369 Zeile 4 von unten statt zeigten lies zeigen.
„ 369 Note 1 Zeile 6 von oben statt: an der Kathedrale vorzunehmen. Dieses Unternehmen etc. lies: vorzunehmen, dieses etc.
„ 372 Zeile 15 von oben statt in lies im.
„ 378 „ 7 „ unten „ Ursache lies Ursachen.
„ 383 „ 15 von oben „ den andern lies dem anderen.
„ 383 „ 19 „ „ „ Detail- lies Details.
„ 388 „ 11 „ „ „ Eiwanderung lies Einwanderung.
„ 392 „ 1 „ „ „ schmuckvoller lies schmuckloser.
„ 394 „ 10 „ unten „ Aargan lies Aargau.
„ 398 „ 2 „ oben „ den lies denn.
„ 408 Durch ein Versehen ist Fig. 130 (Hauskapelle des Bischofs von Chur) verkehrt auf den Stock gezeichnet worden, die Abbildung mithin als eine gegenseitige Copie zu betrachten.
„ 441 Zeile 6 von oben statt sämmt.(lichen) lies sämmt-(lichen).
„ 446 „ 20 „ „ „ Otogons lies Octogons.
„ 474 „ 12 „ unten „ bleiben lies bleibe.
„ 478 „ 17 „ „ „ welche lies welcher.
„ 515 „ 7 „ oben „ Reliefsi n lies Reliefs in.
„ 518 „ 7 „ unten „ Erstere, gewöhnlich lies Erstere gewöhnlich.
„ 518 „ 2 „ „ „ Sarnen, Letzteres lies Sarnen. Letztere.
„ 530 „ 4 „ „ „ im dem nördlichen Corridore sogar etc. etc. lies: in dem nördlichen Corridore wechseln die Combinationen sogar von Joch zu Joch.
„ 591 Note 2 Zeile 1 von unten statt V. 390 lies X. 390.
„ 594 Zeile 19 von unten statt Feldern lies Felder.
„ 598 „ 16 „ „ „ Darstellung lies Modellirung.
„ 617 „ 16 „ oben „ Sarkophog lies Sarkophag.
„ 617 Note Zeile 3 von unten statt Kichenvorstehers lies Kirchenvorstehers.
„ 687 Titel statt Lessinischen lies Tessinischen.
„ 747 Zeile 13 von oben statt der Letztere lies das Letztere.



GESCHICHTE

DER

BILDENDEN KÜNSTE

IN DER SCHWEIZ.



EINLEITUNG.

DIE STELLUNG DER MITTELALTERLICHEN KUNST IN DER SCHWEIZ UND IHRE WISSENSCHAFTLICHE BEHANDNUNG.

Ein jeder Blick auf die Ergebnisse der neueren Forschungen lässt den Umschwung erkennen, der sich des wissenschaftlichen Lebens bemächtigt hat. Täglich kann man beobachten, wie ein Streben aus den grösseren und umfassenderen Gebieten hinaus zur Beherrschung einzelner und zunehmend begrenzter Stoffe beginnt. Disciplinen, die vor einem Jahrhunderte noch in einem grossen einheitlichen Verbande behandelt wurden, sind heute in eine Summe von Specialgebieten zerfallen. Der Begriff der Universalität, den die Renaissancisten des Quattro- und Cinquecento in so grossartiger Weise vertraten, der Polyhistor des vorigen Jahrhunderts, das sind Erscheinungen, die uns auf dem Standpunkte der Gegenwart ebenso fremdartig wie unbegreiflich wären.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Kunstwissenschaft insbesondere. Nicht nur dass die heutigen Voraussetzungen eine gleichmässige Beherrschung der antiken und der neueren Kunstgeschichte verbieten, sondern es hat sich die Summe der täglich wachsenden Kenntnisse und Vorarbeiten derart vermehrt, dass auch innerhalb der angedeuteten Grenzen eine Theilung unvermeidlich wird, sobald die Arbeit eine kritische und selbständige sein soll.

Diese auf allen Gebieten der Wissenschaft bemerkbare Wandlung trifft in der Kunstgeschichte mit der neueren Methode zusammen, die sich im Gegensatze zu der ästhetisch-philosophischen Behandlungsweise, wie sie noch im vorigen Jahrhunderte herrschend war, einer vorwiegend historisch-kritischen Richtung zugewendet hat. Wir sind nicht mehr gewohnt uns mit einem rein ästhetischen Urtheile zu begnügen, sondern wir verlangen zugleich die Verhältnisse des Kunstwerkes zu dem äusseren Leben kennen zu lernen, die Bedingungen zu erforschen, welche den einzelnen Erscheinungen zu Grunde liegen, die Zustände endlich, welche fördernd oder hemmend die künstlerische Productivität beeinflussten. Mit anderen Worten

erst dann, wenn wir das Kunstwerk als einen Organismus betrachtet haben, in dem sich der Geist seines Schöpfers, seiner Zeit und seines Ortes wiederspiegelt, sind wir im Stande ein sicheres Urtheil über den Werth desselben zu fassen. Eine solche Methode setzt aber mancherlei Mittel und Wege voraus, vor allem eine möglichst ausgedehnte und vielseitige Kenntniss der Monumente selbst. Hätten wir z. B. den Werth und das Wesen der deutschen Gothik zu würdigen, so wäre die Bekanntschaft der einheimischen Monumente allein bei Weitem nicht ausreichend; denn wie dem Dome zu Cöln die Kathedrale von Amiens, und der Trierer Liebfrauenkirche die Kirche S. Yved zu Braine als specielle Vorbilder zu Grunde liegen, so weiset Alles, was Deutschland überhaupt an frühgothischen Werken besitzt, auf den Einfluss Frankreichs zurück. Aber es genügt auch nicht diesen bloss formellen Zusammenhang zu betonen. Das Wesen der Gothik, die sich diesseits und jenseits des Rheines unter gleichen Vorbedingungen entwickelt, beruht auf tieferen Ursachen und selbst in der Heimath der Gothik wäre ein Verständniss dieses Stiles noch immr unmöglich ohne die Kenntniss der culturgeschichtlichen Wandlungen, welche demselben seinen Grund und Boden bereiteten.

Dieses rege Forschen nun, ein Sammeleifer zunächst, der sich den Monumenten selbst zuwendet, und Hand in Hand damit die jeweilige Berücksichtigung dessen, was die historischen und culturgeschichtlichen Quellen bieten, sind die eigentlichen Fundamente der heutigen kunstwissenschaftlichen Methode. Man mag darnach die Schwierigkeiten ermessen, welche eine Vollendung des Gebäudes verzögern, wie langsam der Fortschritt und wie gross dagegen die Nothwendigkeit sei, welche dem Ernste nur ein beschränktes Gebiet der Arbeit und des Forschens gestattet. Der Wunsch in diesem Sinne das bisher Erreichte durch einen Beitrag zu vermehren und damit der Kunstgeschichte ein Gebiet zu eröffnen, welches früher nur theilweise erforscht worden war, hat vor Allem dazu ermuntert, das vorliegende Werk zu beginnen, und er hat auch stets wieder den Muth gehoben, wenn es scheinen wollte, als ob mit grossen Schwierigkeiten nur Kleines und Lückenhaftes zu fördern sei.

Wohl hat selten ein so viel durchreistes Land so wenig Beachtung in kunstgeschichtlicher Hinsicht gefunden wie die Schweiz. Es scheint als ob die Schönheit, mit der die Natur unsere Heimath so verschwenderisch ausgestattet hat, den Sinn und das Auge von den Kunstwerken ablenkte und für sich allein beanspruchte. Und doch ist die Schweiz nicht arm an solchen. Aus allen Epochen sind sie vorhanden und anzufangen mit den ältesten Spuren einer einheimischen Cultur und den zahlreichen Ueberresten römischer Ansiedelungen lässt sich die ununterbrochene Entwickelungsgeschichte der bildenden Künste verfolgen. In dem Klosterplane von

S. Gallen besitzt die Schweiz eines der wichtigsten Documente karolingischer Kunst. Eine Reihe von Bauwerken vergegenwärtigt die vielseitige Entwickelung des romanischen Stiles. Die Entstehung und die Ausbildung der Gothik lässt sich von dem Uebergangsstile des XII. und XIII. Jahrhunderts bis in die Zeit der letzten Bauhütten verfolgen. Ebenso verhält es sich mit den Schwesterkünsten der Plastik und der Malerei. Wenn auch wahrhaft monumentale Arbeiten aus den tieferen Jahrhunderten des Mittelalters fehlen, so hat der stille Fleiss der mönchischen Kleinkünstler Hinreichendes hinterlassen, um sich daraus ein Urtheil über den Stil der älteren Plastik zu bilden. Die frühgothischen Sculpturen der Genfer Kathedrale, obwohl verschollen, gehören zu den anmuthigsten Erzeugnissen, welche die decorative Plastik des Mittelalters hervorgebracht hat. Und was endlich die Malerei betrifft, so genügt es auf die irischen und auf die karolingischen Miniaturen hinzuweisen, deren die schweizerischen Bibliotheken Viele und von den Besten besitzen. An mittelalterlichen Glasmalereien endlich sind Cyklen von einer Vollständigkeit vorhanden, wie solche auch ausser Landes nicht häufig vorkommen.

Allerdings entziehen sich manche dieser Denkmäler dem Auge dessen, der die Schweiz auf den gewohnten Pfaden durchwandert. Nicht im Gebirge, dessen Schönheit alljährlich den Zug der Fremden herbeilockt, hat das Mittelalter die Zeugen seiner Kunst hinterlassen. Selten auch da, wo jetzt Handel und Wandel ihre Mittelpunkte finden. Dort nicht, weil die Rauheit der Natur und die Bedürfnisslosigkeit ihrer Bewohner eine künstlerische Blüthe verhinderten, hier aber hat die Neuzeit mit allen ihren Bedürfnissen und dem ihr eigenen Drange nach Licht und Raum gegen das Mittelalter einen förmlichen Vernichtungskampf eröffnet. Wir finden desshalb die Mehrzahl der Denkmäler weit abseits von der grossen Heerstrasse, in der friedlichen Zurückgezogenheit, welche das mönchische Leben bedurfte, in gewissen Städten ferner, die gleichsam aus dem Culturverbande der Neuzeit geschieden und heutzutage in ihrem romantischen Verfalle weit mehr das Auge des Alterthumsfreundes als den Sinn des modernen Menschen erbauen. Zuletzt auch hin und wieder im Getriebe der Grossstädte, doch meist nur da, wo hohen Inseln gleich hier bald die Pfalz, dort ein Stift oder der Sitz des Bischofes zur Wiege des Städtelebens geworden sind.

Was nun die Aufgabe selbst betrifft, eine Beschreibung der mittelalterlichen Kunstdenkmäler unseres Vaterlandes, ihre historische und ästhetische Würdiguug und, was damit zusammenhängt, ihre Stellung in dem grossen Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte, so lässt sich die Schwierigkeit dieses Unternehmens nicht verkennen. Wir denken dabei nicht sowohl an die geringe Zahl von brauchbaren, wissenschaftlichen Vorarbeiten, auch der Umstand dass die Denkmäler über ein weites Gebiet

zerstreut und manche derselben überhaupt noch unbekannt geblieben sind, wird eher dazu beitragen Lust und Muth zu neuen Forschungen zu erwecken, als dass unter den vorliegenden Verhältnissen eine Bewältigung des Stoffes unmöglich wäre.

Viel schwieriger gestaltet sich die Aufgabe nach einer anderen Seite hin, wenn es sich nämlich darum handelt die Stellung zu bezeichnen, welche den schweizerischen Denkmälern innerhalb der umgebenden Monumentalwelt gebühre. Die Schweiz, wie sie in mancher Rücksicht eine ungewöhnliche Stellung einnimmt, muss auch vom kunstgeschichtlichen Standpunkte aus nach einem besonderen Maassstabe beurtheilt werden. Bekanntlich ist die Entstehung des gegenwärtigen Staates erst seit den grossen Umwälzungen des vorigen Jahrhunderts zu datiren und was die Bevölkerung betrifft, so kann zwar von Eidgenossen und Bürgern eines schweizerischen Staates, nicht aber von einer schweizerischen Nationalität die Rede sein. Ein solches Gefühl der Zusammengehörigkeit wie es heute existirt, das friedliche Ineinanderleben verschiedener Nationalitäten, die nicht zu Nachbarn, sondern zu freiheitsliebenden Hütern eines von der Natur beschiedenen Gemeinwesens geworden sind, dieses schöne Verhältniss hat erst der moderne Staat gegründet. Schon in römischer Zeit zerfiel die heutige Schweiz in verschiedene Provinzen, die der Hauptsache nach theils zu Gallien theils zu Italien gehörten. Neue Stämme brachte die Völkerwanderung: die Longobarden, die sich im Süden des Landes ansiedelten, die Alamannen, welche den Norden besetzten und ihre angestammte Verbindung mit den Nachbarn jenseits des Rheines unterhielten, endlich die Burgunder, die im Westen in ähnlichen Beziehungen zu dem transjuranischen Reiche verblieben. Von diesen Einwanderern stammt mit geringer Beimischung der Ureinwohner die gegenwärtige Bevölkerung ab. Und wie die nationalen und die politischen Verhältnisse, so bieten auch die kirchlichen Zustände ein Bild voller Wechsel dar. Ihre Gliederung entbehrte jedes Mittelpunktes im Lande selbst. Das Bisthum von Genf gehörte zur Erzdiöcese von Vienne-en-Dauphinée, die Bischöfe von Lausanne und Basel waren Suffragane von Besançon, Sitten dependirte der Reihe nach von Lyon, Vienne-en-Dauphinée und Moutiers-en-Tarentaise, Graubündten und die tessinischen Landestheile von Mailand u. s. w. Weiss man nun dazu noch wie gross der Einfluss war, den die Kirche während des Mittelalters auf die Kunst besass und wie maassgebend namentlich die Impulse sein mussten, welche die jeweiligen Unternehmungen in den Metropolen auf die provincialen Leistungen ausübten, so ist wohl einzusehen, dass die mannigfaltigsten Einflüsse und Kunstrichtungen trotz der engen Grenzen sich durchkreuzen mussten. Schon seit dem XI. Jahrhundert sind namentlich drei verschiedene Strömungen zu beobachten: von Deutschland her der Einfluss der schwäbisch-alamannischen Bauschule, der sich über die nörd-

lichen Theile des Landes verbreitet, sodann von Süden her die Einwirkung der italienisch-lombardischen Schule auf die Bauten Tessins und Graubündtens, ihre Höhe erreicht sie im Dome zu Chur und abgeschwächt, aber immer noch augenfällig erstreckt sich dieselbe bis auf das Grossmünster in Zürich. Endlich wohl am allerauffallendsten producirt dann die südfranzösisch-burgundische Bauschule im Gefolge der Cluniacenser und Cistercienser die schwerfälligen Tonnengewölbe und die gewaltigen Mauermassen, durch welche sich einige Kirchen der romanischen Schweiz von allen übrigen Monumenten des Landes unterscheiden, während die späteren Kathedralen von Genf und Lausanne geradezu als Muster französischen Uebergangsstiles gelten können. Natürlich gilt das Gesagte nur von der früheren Epoche des romanischen Stiles. Später mit dem Auftreten der Gothik wird die Sachlage von selbst eine andere. Die Gothik verbreitet sich rücksichtslos gegen jedes nationale Herkommen von ihrer Heimath Frankreich aus über alle europäischen Länder und ihre Träger sind erst die Mönchsorden und später die bekannten Bauhütten des Mittelalters. Von da an giebt es wohl noch eine bürgerliche, aber keine nationale Kunst mehr.

Soweit bis heute die Forschung gediehen ist, kann allerdings von einer festen Begrenzung jener Einflüsse die Rede nicht sein. Noch manches Räthsel bedarf der Lösung, auch sind die Schwierigkeiten, welche sich einer solchen entgegenstellen, nur durch eine möglichst ausgedehnte Autopsie zu beseitigen. Eine bestimmte Lehre ergiebt sich aber schon aus diesen wenigen Resultaten. Die Architektur unseres Landes entbehrte während des Mittelalters einer national-einheitlichen Grundlage. Aehnliches kann man aber auch von den beiden Schwesterkünsten sagen, sicher wenigstens von der Malerei. Wer denkt bei dem Namen eines Giotto, Masaccio, Benozzo Gozzoli u. s. w. nicht an Italien, und wie könnte man sich das goldene Zeitalter der Renaissance ohne das Dreigestirn des XVI. Jahrhunderts vergegenwärtigen? Aber wie ihre Werke, so sind die Persönlichkeiten dieser Männer mit Leib und Seele dem innersten Wesen Italiens entsprossen. Solche Geisteskinder hat auch Deutschland, der Norden überhaupt geboren. Es genügt an die cölnischen Meister Wilhelm und Stephan zu erinnern, an den oberdeutschen Martin Schongauer, an Dürer, Holbein u. s. w. Ihre Werke aber wie ihre Sinnesrichtung sind wieder deutsch und nur aus den Bedingungen zu erklären, die ihnen ihr Vaterland, das Leben in dem sie sich bewegten entgegentrugen. Die Schweiz hat aus dem Mittelalter keinen einzigen nationalen Künstler aufzuweisen. Was im Norden des Landes gemalt worden ist, trägt eben einfach den Charakter der oberdeutschen Schule, wir finden die Nachklänge der Giotto'schen und später der Linardo'schen Schule im Süden und würden sehr wahrscheinlich einer ebenso ausgeprägt burgundischen Schulrichtung begegnen, wenn überhaupt im Westen des Landes

etwas Erhebliches von Malereien erhalten geblieben wäre. Erst zu Anfang des XVI. Jahrhunderts beginnt sich Holbeins Wirksamkeit der Schweiz zuzuwenden. Eine pia fraus hat ihn zum Urheber einer Menge anonymer Werke gleichviel des XV. wie des XVI. Jahrhunderts gemacht und noch heute ist sein Name ein Collectivbegriff für Alles, was dem Laien gut und alt erscheint. Wer aber Holbeins Leben und Wirken kennt, der weiss, dass sein vielbesprochener Aufenthalt in Basel nur eine Epoche seines reichen Lebens und seine Thätigkeit in der Schweiz überhaupt eine bloss vorübergehende war. Andere wie Urs Graf, Hans Fries, Niklaus Manuel, Hans Asper, Tobias Stimmer sind in der That geborene Schweizer. Aber die Wirksamkeit des Letzten fällt bereits in eine Zeit, wo die Kunst nach kurzer Blüthe zu sinken begann und was die Anderen betrifft, so tritt die schweizerische Eigenthümlichkeit doch nicht in höheren Leistungen zu Tage.

Man mag für diese Thatsachen verschiedene Erklärungen suchen. Winkelmann spricht es wiederholt aus, dass die Freiheit es sei, welche die Kunst der Griechen so hoch gehoben und dennoch möchte man in der Kunst der modernen Republiken das gerade Gegentheil erkennen. Man erinnere sich der Kunstlosigkeit Amerikas, man erwäge ferner, dass die besten Leistungen des Mittelalters und die hervorragendsten Kunstwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts nicht in Republiken oder doch in Freistaaten von höchst starren Formen entstanden sind, und man erinnere sich endlich an das bäurische Gepräge unserer meisten mittelalterlichen Kunstdenkmäler. Und dennoch bleibt es wahr, dass die Freiheit eine nothwendige Bedingung zur Lebenskraft der Kunst ist. Bei Zuständen unter denen der Mensch seiner Würde, seiner Kraft und seines göttlichen Ursprunges sich nicht bewusst ist, wo Kühnheit und Wahrheit nicht gedeihen, da ist auch keine künstlerische Productivität mehr denkbar. Eine andere Frage ist es dann freilich, ob in der Freiheit die alleinige Bedingung künstlerischen Gedeihens liege. Blicken wir noch einmal auf Griechenland zurück, um zum Beispiel die Verhältnisse Athens mit denjenigen der mittelalterlichen Schweiz zu vergleichen. Beide Staaten waren klein, beide Republiken und zwar in einer Form, die weder hier noch dort dem modernen Begriffe von dieser Staatsform entsprachen. Was aber das antike Athen von der Schweiz unterschied, das war die Einheit der Bevölkerung, die als eine wirkliche Nationalität existirte, war die Stellung, welche der Staat nach Aussen behauptete, denn es ist bekannt, dass mit der künstlerischen Blüthe auch die höchste politische und intellectuelle Bedeutung Athens zusammenfällt. Es folgt daraus, dass nicht bloss die Freiheit, sondern ebenso sehr ein nationales Bewusstsein und die äussere Gunst der materiellen Verhältnisse als unentbehrliche Grundlagen höheren Schaffens zu betrachten sind. Nur eine

so nationale Bewegung, wie sie das neugeborene Frankreich im XII. und XIII. Jahrhunderte erlebte, vermochte es die Gothik zu erzeugen und der Wohlstand allein ihre Tendenzen zu verkörpern, denn, könnte man die Vertheilung der damals in Frankreich entstandenen Monumente graphisch darstellen, so würde man dadurch eine fast ebenso genaue Uebersicht über die materiellen Verhältnisse der verschiedenen Provinzen gewinnen.

Dass in der Schweiz das eine dieser Haupterfordernisse, ein nationales Bewusstsein, während des Mittelalters fehlte, ist bereits angedeutet worden. Die Schweiz war damals kein Staat, sondern sie bestand aus einer Gruppe von Gemeinwesen, die verschieden durch Ursprung und Geschichte im Lauf der Jahrhunderte erst durch gemeinsame Interessen miteinander verkettet worden sind. Ein solches Staatswesen aber, das so wenig Einheit besitzt, wird dem Auslande keine Gesetze vorschreiben, sondern es wird sich in künstlerischer wie in geistiger Beziehung überhaupt von den Strömungen nähren, welche von den grossen Culturstätten des Auslandes herüberdringen.

Aber es fehlte auch jene andere Hauptbedingung, nämlich die Gunst der materiellen Verhältnisse. Der Wohlstand der Schweiz ist verhältnissmässig neuen Ursprungs. Er ist ein Ergebniss der letzten Jahrhunderte. Schon die Configuration des Landes und seine politische Sonderstellung brachten es mit sich, dass die Schweiz den grossen geistigen Bewegungen des Auslandes ferne lag. Handel und Wandel, wenn man von dem Transitverkehre auf den Alpenstrassen absah, gab es nicht. Ueberhaupt genügt es an die Verschleuderung der Burgunderbeute zu denken, um sich davon zu überzeugen, dass Geschäftssinn und zeitliche Güter bei den damaligen Schweizern zu den seltenen Dingen gehörten. Erst die Ruhe, welche das Land zur Zeit des dreissigjährigen und des spanischen Erbfolgekrieges genoss, ist zur Quelle des heutigen Wohlstandes geworden. Wie nun jene staatlichen Verhältnisse die Kreuzung mannigfaltigster Einflüsse, so erklärt die materielle Lage die vorherrschend provinciale Haltung unserer heimischen Monumente, denn Thatsache ist es, dass mit geringen Ausnahmen nur wenige mittelalterliche Bauwerke, kein einheimisches Product der höheren Plastik und Malerei einen Vergleich mit den grossen Schöpfungen des Auslandes zu beanspruchen haben, es erklären sich daraus endlich die Menge kunsthistorischer Anachronismen, denen der Forscher hier zu Lande begegnet. Noch vor wenigen Jahren hat man die Kirchen von Romainmotier, Grandson und Payerne, Bauten deren Entstehungszeit nachweisbar nicht hinter das XI. Jahrhundert zurückfällt, bloss in Anbetracht ihrer alterthümlichen Erscheinung für Schöpfungen karolingischen, ja theilweise sogar merowingischen Ursprunges ausgegeben. Das Fortleben des romanischen Stiles lässt sich in einigen Thalschaften Graubündtens bis in's XVI., und die

Fortexistenz der Gothik bis in's XVII., ja stellenweise bis ins XVIII. Jahrhundert verfolgen.

Alle diese Thatsachen sind wohl zu berücksichtigen, denn sie beweisen, dass für die mittelalterliche Epoche von einer schweizerischen Kunst eigentlich gar nicht die Rede sein kann. Eine solche hat sich erst viel später entwickelt, und zwar bezeichnend genug in einer Zeit, wo mit dem Wohlstand zugleich die ersten Regungen eines nationalen Bewusstseins erwachten, nämlich zu Ende des XV. und zu Anfang des XVI. Jahrhunderts. Und forscht man dann weiter, worin diese spezifisch schweizerische Eigenthümlichkeit bestanden habe, so wird man sein Augenmerk wieder nicht auf die grossen monumentalen Unternehmungen, sondern vielmehr auf die kleineren, mehr handwerklichen Schöpfungen richten müssen. Man gehe in die Rathstuben und Zunfthäuser, in die Wohnstube des Bürgers, um das Beste und Originellste zu sehen was die heimische Kunst seit Jahrhunderten geleistet hatte: die farbenprächtigen Glasmalereien, die zierlichen Eisenarbeiten und Holzschnitzereien, man erwäge ferner die hohe Bedeutung, zu welcher in Zürich und in Basel der Holzschnitt in Verbindung mit der Buchdruckerkunst gelangte, und wie diese Städte damals halb Europa mit ihren Producten versahen. Es sind diess wohl nur kleine und unscheinbare Werke und dennoch würde ihre Missachtung eine grosse Lücke nach sich ziehen, denn in ihnen spiegelt sich der Geist der Zeit und ihrer Träger in allen seinen Eigenthümlichkeiten wieder. Diese Träger aber sind weder Bischöfe noch Dynasten oder fremde Ordensleute, sondern sie sind die eingeborenen Bürger, das Volk das im Kampfe um sein Vaterland und die Ueberzeugung sein Bestes gewagt und jetzt frei und geachtet ein Dasein führt, das die Mitwirkung der Kunst als eine unerlässliche Bedingung voraussetzt. Wohl fehlen auch ältere Beispiele nicht, dass die Kunst zum Leben in einem Verhältnisse gestanden habe, welches zu einem beschämenden Vergleiche mit der Praxis unserer Tage auffordert. Aber solche Gunst war damals nur Wenigen beschieden und die Willkür der äusseren Einflüsse ist hier dieselbe wie auf allen übrigen Kunstgebieten. Erst seit dem Schlusse des Mittelalters sind die Bedingungen vorhanden, welche das Wachsen und Werden einer schweizerischen Kunst verkünden: ein zunehmender Wohlstand und ein bewusstes Streben nach Verkörperung eigener volksthümlicher Ideale.

Noch ist ein Wort über die Kunstwerke selbst und ihre wissenschaftliche Würdigung anzufügen. Man pflegt nicht selten, um sich den vermeintlichen Mangel an mittelalterlichen Kunstwerken, oder besser gesagt das im Allgemeinen geringe Interesse an denselben zu erklären, auf die Folgen der Reformation zu deuten. Andere noch haben vornehm auf den „nüchternen Schweizerverstand“ hingewiesen, welcher für Kunst nur wenig empfänglich sei. In der That wäre es falsch, wollte man Letzteres ver-

neinen, und auch der Reformation kann der Vorwurf nicht erspart werden, dass in Folge des Bildersturmes eine Menge von hervorragenden Kunstwerken zerstört und verschleudert worden sind. Allein die Reformatoren haben sich damit begnügt, die Kirchen ihres Schmuckes zu berauben, die Gebäude selbst bestanden in den meisten Fällen fort und der Forscher kann gewöhnlich darauf zählen, die alte Anlage vorzufinden, wo ein kirchliches Gebäude ohne Weiteres in Folge der Reformation profanirt worden ist.[1] Schlimmer jedenfalls als der Bildersturm war der Vandalismus der folgenden Jahrhunderte, und zwar ist das Unheil, welches derselbe angerichtet hat, um so grösser, als die Missachtung gegen alles Ueberlieferte zwei volle Jahrhunderte gedauert hat. Noch um die Mitte des XVII. Jahrhunderts veröffentlichte der bekannte Basler Topograph Matthias Merian unter seinen schweizerischen Städteansichten eine Anzahl älterer Monumente, welche kaum einige Decennien später nicht mehr bestanden. Hatte draussen der dreissigjährige Krieg eine ganze Cultur stellenweise auf Jahrhunderte hinaus vernichtet, so war die Schweiz von diesen Stürmen beinahe unberührt geblieben. In den Städten lebte ein reicher und behäbiger Bürgerstand, in den Stiften und Klöstern begann ein höfisches und prunksüchtiges Leben an die Stelle der neu gefestigten Mönchszucht zu treten. Ein Abt von Wettingen, so wird etwas später berichtet, beabsichtigte einen durchgreifenden Umbau seines Klosters. Weil aber die Mönche, wenig geneigt sich vorübergehend ihrer Bequemlichkeit zu begeben, solchem Vorhaben entgegentraten, verschleuderte nun der erzürnte Abt die ganze Summe für den stillosen Umbau der Klosterkirche, deren mittelalterliches Gerüste heute nur mühsam unter der gleissenden Zopfkruste zu erkennen ist. Solche Beispiele mögen damals nicht vereinzelt gewesen sein, denn nunmehr erhoben sich überall jene Kirchen, deren Stil man gewöhnlich als den italienischen bezeichnete. Die Abteikirchen von Muri und Rheinau, von St. Gallen und Einsiedeln sind solche Monumente, die nicht die Reformation, sondern die gegnerische Prunksucht des vorigen und vorletzten Jahrhunderts zu Grunde gerichtet hat. Aber was uns mit diesen Bauten noch immer versöhnt, die fröhliche Laune, welche dem Roccoco einen berechtigten Anspruch auf Originalität gewährt, das weicht nun im „Zopf" dem doctrinären Classicismus, der Alles in soldatische Regel und kahle Weiträumigkeit verbannt. Schon das klingt ominös dass in dieser Zeit das Modewort

---

[1]) So sind die alten Stiftskirchen von Romainmotier, Payerne und Grandson, Bonmont bei Nyon, St. Imier im bernischen Jura, Schönthal im Canton Basel und Cappel im Canton Zürich bis auf den heutigen Tag erhalten geblieben. Auch die romanische Klosterkirche von Rüti in dem letzteren Cantone blieb bis ins vorige Jahrhundert erhalten, wo sie durch einen Brand zerstört wurde.

„Tempel“ anstatt der alterthümlichen Bezeichnung Kirche aufgekommen ist. Damals hat die Genfer Kathedrale ihre alte Façade eingebüsst, der einzige Theil, auf welchem die ursprüngliche Aussenwirkung dieses nun arg verbauten Monumentes beruhte, und ebenso hätte nur wenig gefehlt, dass das Grossmünster von Zürich dem Boden gleich gemacht worden wäre. Aber auch damit war es nicht genug. Auf den „Zopf“ folgte die nicht minder unduldsame Herrschaft des napoleonischen Caesarenstiles. Noch immer hatte bis dahin ein Kunsthandwerk existirt. Man liebte es die Façaden durch kräftige Gliederungen zu beleben. Kein Erker und kein Portal hatte bisher des bildlichen oder des ornamentalen Schmuckes entbehrt. Man wusste noch immer den Unterschied zu constatiren, der zwischen dem bürgerlichen Wohnhause und der Miethcaserne unserer Tage existirt und man verstand sich vortrefflich darauf das Gemach, den Sitz des häuslichen Wohllebens durch künstlerischen Schmuck zu zieren. Solche Räume wie man sie zuweilen noch findet mit ihren gesprächigen Kachelöfen, mit dem reichgeschnitzten Getäfel an Wänden und Decken, ihren gemalten Superporten und den farbenprangenden Fenstern sind wohl das Höchste was man sich unter dem Begriffe einer warmen und wohnlichen Existenz zu denken vermag. Jetzt aber hiess es Luft und Licht, und so sind denn glücklich Form und Wechsel, Farbe und Relief unter dem Alles egalisirenden Meissel und der aufklärenden Tünche verschwunden. Von da an datirt sich unsere Armuth an kleineren Kunstwerken. Es ist noch am wenigsten zu beklagen, dass haufenweise die besten Objecte der Kleinkunst ins Ausland geschafft wurden, wenn man weiss, dass z. B. die mittelalterlichen Glasgemälde, die sich in der Allerheiligenkirche zu Schaffhausen befanden, herausgerissen und fässerweise zu Scherben zerstampft wurden. Ein Glück in der That, dass sich bald wieder eine Strömung zu regen begann, welche der Vergangenheit und ihren Werken ein billigeres Urtheil zuwandte. Es kam die Zeit der Romantik und mit ihr erwachten, zuerst in Deutschland, auch wieder die Erinnerungen an die ruhmvollen Stellen der eigenen Geschichte. Man besann sich plötzlich darauf wie bisher das ganze Leben von den affectirten Formen einer fremden Cultur beherrscht worden, und wie in der Literatur so erwachte bald auch auf anderen Gebieten die Lust zur Nachahmung und damit das Studium des mittelalterlichen Nachlasses. So entwickelte sich aus bescheidenen Anfängen die jüngste der Wissenschaften, die Kunstgeschichte.

Es mag hier am Platze sein in Kürze des Antheils zu gedenken, den die Schweiz an diesen Forschungen genommen hat. Eine Aufzählung des Sehenswerthen beginnt hier schon im XVI. Jahrhunderte. Johannes Stumpf und Sebastian Münster wenden den Antiquitates Helvetiae manche eingehende Stelle zu. Das folgende Jahrhundert förderte sodann die um-

fangreiche Topographie Merian's zu Tage. Die Schweiz nimmt eine bedeutende Stelle in diesem Werke ein, und die dieselbe betreffenden Tafeln gehören mit zu dem Besten was der Riesenfleiss dieses Mannes trotz der Ungunst der damaligen Verhältnisse geschaffen hat. Von einem specifisch kunstgeschichtlichen Materiale kann hier ebensowenig wie in den beiden vorigen Werken die Rede sein. Der Werth dieses Buches beruht hauptsächlich darauf, dass in demselben eine Anzahl von Bauwerken erhalten sind, die später durch Umbauten entstellt oder zerstört worden sind. Die Folgezeit kannte nur Römisches und es füllen sich jetzt ausser den zerstreuten Abhandlungen insbesondere die Neujahrsblätter, so diejenigen der Zürcherischen Stadtbibliothek (seit 1645) mit allerlei Curiosa und „Altheiten." Eine regere Thätigkeit entwickelte sich im XVIII. Jahrhunderte, insbesondere ist es erfreulich zu beobachten, wie Sinn und Verständniss der damaligen Gelehrten sich allmählig auch den mittelalterlichen Kunstwerken zuzuwenden begann. So enthält die von Bruckner in den Jahren 1748—1768 veröffentlichte Beschreibung historischer und natürlicher Merkwürdigkeiten der Landschaft Basel mehrere werthvolle Darstellungen altchristlicher Fundgegenstände. Es folgte dann in den Jahren 1773 bis 1783 der Zürcher Ingenieur Johannes Müller mit einem illustrirten Werke: Merkwürdige Ueberbleibsel von Alterthümern an verschiedenen Orten der Eidgenossenschaft, worin er eine Reihe von mittelalterlichen Gegenständen veröffentlichte; doch meist mehr Absonderliches als kunstgeschichtlich Bedeutendes und wie diess der damaligen Richtung entsprach, unkritisch zusammengestellt und stilistisch manierirt in der künstlerischen Wiedergabe. Auch literarische Arbeiten begannen zu erscheinen. So giebt es eine für den damaligen Stand der Forschung sehr verdienstvolle Abhandlung von J. H. Schinz über das Zürcher Grossmünster [2]), während um dieselbe Zeit in Genf die Forschungen Baulacre's und Senebier's über die dortige Kathedrale erschienen. Zu Anfang dieses Jahrhunderts endlich, es genügt auf die Holbein-Monographie Ulrich Hegners (1827) auf Salomon Vögelins anmuthige Beschreibung des alten Zürich (1829) und die ebenso verständnissvollen wie tiefpoetischen Zeichnungen eines Martin Usteri und des Kupferstechers Franz Hegi hinzuweisen, war der Grund zur Erforschung des Mittelalters in den weitesten Kreisen gelegt.

Soweit bis heute die Forschung gediehen ist, bleibt freilich noch manche Lücke auszufüllen. Ja man kann wohl sagen, dass trotz der begonnenen Vorarbeiten, die Schweiz, für die weiteren Kreise wenigstens, eine förmliche terra incognita geblieben ist. Schon das blosse Vorhandensein der Monu-

---

[2]) In *Füsslin's* schweiz. Museum. Jahrgg. V. 1789.

mente ist selten, oder wo es geschieht, durch meistentheils ungenügende Notizen angedeutet. Ein Hauptwerk, die bekannte Sammlung historisch-geographisch-statistischer Gemälde der Schweiz ist unvollständig erschienen und zwar in einer Zeit, wo die kunstgeschichtliche Forschung im Entstehen begriffen war, während andere Arbeiten wie Kuenlins Dictionnaire géographique, statistique et historique du Canton de Fribourg. 1832 und Levade's gleich betiteltes Buch über den Canton Waadt (neuere Ausgabe durch Martignier und de Crousaz 1867) von einem vorwiegend historischen Interesse beherrscht sind. Die ausgiebigsten Notizen, wenn auch bisher nur über ein beschränktes Gebiet, giebt A. Nüscheler in seinem Werke über die Gotteshäuser der Schweiz. Zürich 1864, 1867, 1873. Endlich ist neuerdings von dem Verfasser der Versuch einer statistischen Aufzählung mittelalterlicher Kunstdenkmäler gemacht worden. Es beginnt dieselbe mit den Denkmälern der vorromanischen, der romanischen Epoche und des sogenannten Uebergangsstiles im Anzeiger für Alterthumskunde Zürich 1872. Von auswärtigen Arbeiten zeichnet sich Lotz's Kunsttopographie Deutschlands Bd. II 1863 durch die ausserordentliche Gewissenhaftigkeit aus, mit welcher die sämmtlichen bis damals über die Schweiz bekannten Notizen gesammelt sind.

Spärlich wie diese Wegweiser sind auch die artistischen Publicationen, ja es ist leider nicht zu verhehlen, dass gerade die hervorragendsten Monumente der mittelalterlichen Baukunst, die Kathedralen von Genf und Lausanne und die Münster von Freiburg und Bern bis zur Stunde einer solchen Würdigung entgangen sind. Die grösste Zahl von Aufnahmen findet sich in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich (seit 1837). Ausserdem hat ein ähnlicher Kreis von baslerischen Gelehrten in den Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer eine Anzahl von Publicationen, doch meist nur aus engerem Gebiete veranstaltet. Einzelne, wenn auch unzureichende Aufnahmen finden sich in dem Geschichtsfreunde des historischen Vereins der fünf Orte, sowie in den Mémoires et documents de la société d'histoire et d'archéologie de Genève, während man in der Waadt noch immer den Monumentalreichthum des Landes zu übersehen scheint. An Privatunternehmungen herrscht die grösste Armuth. Das anonyme ältere Werk, Alterthümer und historische Merkwürdigkeiten der Schweiz. Bern 1823—1826 verdient fast nur noch als eine romantische Curiosität berührt zu werden. Von einem Werthe der Abbildungen, die nach Auswahl und Stil der Zeichnung jedes Verständnisses entbehren, kann höchstens da die Rede sein, wo sie die einzige Publication oder die Wiedergabe verlorener Originale bieten. Ausser Matile, der im Jahre 1847 eine Beschreibung und Aufnahmen der Collegiatkirche von Neuchâtel herausgab hat dann Blavignac, ein genferischer Architekt das Umfassendste

geleistet, was bis dahin über die mittelalterlichen Kunstdenkmäler der Schweiz veröffentlicht worden ist. Sein Werk betitelt Histoire de l'architecture sacrée du quatrième au dixième siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion. 1853 ist aber auch das Einzige geblieben, welches eine Gruppe schweizerischer Denkmäler veröffentlicht hat. Der Werth desselben beruht auf den zahlreichen, zum Theil flotten und charakteristischen Zeichnungen, welche der Atlas und ein Anhang des Textes enthalten. Leider fehlt es dem Verfasser sowohl an Klarheit des Ueberblickes, als an einer unbefangenen und dem Standpunkte damaliger Forschung entsprechenden Kritik, so dass die Benutzung des Textes nur mit steter Vorsicht geschehen kann.

Eine andere für die Kunstgeschichte nicht minder wichtige Klasse von Hülfsquellen bilden die Urkundensammlungen. Nur selten nämlich sind directe Nachrichten über die Entstehungszeit der einzelnen Monumente vorhanden. Gewöhnlich ist nur von Stiftungen die Rede und damit ist für den vorliegenden Bestand in der Regel sehr wenig gesagt, denn aus hundert bitteren Erfahrungen bestätigt sich die Kritik, welche den Forscher zwingt, zwischen Stiftung und Bau zu unterscheiden. Man ist daher sogleich von den Anfängen hinweg auf die Verfolgung der weiteren Ereignisse angewiesen, welche im Leben der verschiedenen Stiftungen Epoche machten, mögen es Feuersbrünste gewesen sein, oder andere Calamitäten, welche einen Neubau oder Wiederherstellungen bedingten, päbstliche oder bischöfliche Ablassbriefe, Dotationen von Seiten hervorragender Gönner, durch welche der Wohlstand sich hob und damit die Lust zu weiteren Unternehmungen gehoben wurde. Auch die Nachrichten über Altarweihen, die Erwähnung eines Baufondes (fabrica) u. dgl. sind solche Stellen, welche dem Forscher stets willkommen sein werden, denn oft lässt sich an der Hand dieser Berichte die ganze Baugeschichte eines Denkmals verfolgen, oder es genügt auch ein einziger, um mit einem Schlage über Fragen zu entscheidenen, die Angesichts des Monumentalbestandes allein für immer unerledigt bleiben müssten. Leider sind auch diese Arbeiten nicht immer mit derjenigen Aufmerksamkeit gefördert worden, welche deutsche Urkundensammler den kunstgeschichtlichen Ereignissen widmen. Es gilt diess namentlich von den Regestenwerken, in denen, die Régeste Genevois (1866) ausgenommen, solche „Nebendinge" höchst selten berücksichtigt werden. Die zahlreichsten Beiträge liefern daher immer noch diejenigen Sammelwerke, in den die Urkunden in extenso abgedruckt sind, wie Trouillat's Monuments de l'ancien evêché de Bâle, Porrentruy 1852—58, Zeerleders Urkunden für die Geschichte der Stadt Bern, die verschiedenen Bände der Mémoires et Documents von Genf und der romanischen Schweiz, das Mémorial de Fribourg u. s. w., endlich die auf Anordnung der schweizerischen

geschichtsforschenden Gesellschaft seit 1848 herausgegebenen Regesten der Archive in der schweizerischen Eidgenossenschaft und als Fortsetzung derselben das von Prof. Hidber in Bern seit 1863 veröffentlichte schweizerische Urkundenregister.

Indem schliesslich noch übrigt das Programm der vorliegenden Arbeit zu gestalten, ist vorab zu bemerken, dass eine einseitige Betrachtung der bloss schweizerischen Monumente unmöglich genügen kann. Wie der Geschichtsforscher die Schicksale unseres Landes niemals beurtheilen wird, ohne zugleich die jeweiligen Verhältnisse zu den Nachbarstaaten zu berücksichtigen, so verhält es sich ähnlich, wenn ein Bild der mittelalterlichen Kunstzustände entworfen werden soll. Schon der Einblick in den Entwickelungsgang der einzelnen Stile, die Frage über den Ursprung und die Verbreitung gewisser Typen bedingen eine Umschau in dem weiteren Gebiete der Kunstgeschichte. Für die Schweiz kommt ferner die schon erwähnte Kreuzung ausländischer Einflüsse hinzu, endlich beginnt die Reihenfolge der heimischen Kunstdenkmäler erst mit dem eigentlichen Mittelalter. Die vorangehenden Jahrhunderte stellen für die Kunstgeschichte eines jeden Landes, allein das denkmalreiche Italien ausgenommen, eine Zeit verzweifelter Lückenhaftigkeit dar, und doch bezeichnen sie eine Epoche der Genesis, ohne deren Kenntniss man jedes Verständnisses für die nachfolgenden Leistungen entbehren müsste.

Was endlich die Gliederung des Stoffes betrifft, so sind ausser den geographisch gesonderten Gruppen und Schulen vor Allem die historischen Grenzen zu bestimmen und zwar sind demnach drei Hauptepochen festzuhalten:

Die erste Epoche, die Kunst des vorchristlichen oder des helvetisch-römischen Zeitalters umfassend, wird nur kurz und in einem Zuge zu behandeln sein. Geschichtlich ist uns die damalige Schweiz ganz fremd. Das Land ist von Völkerschaften bewohnt, mit denen uns keine Gemeinschaft mehr verbindet, und deren Nachlass, bestehend aus den Fundgegenständen angeblich keltischen Ursprungs und römischer Herkunft ein fast ausschliesslich antiquarisches Interesse bietet. Von untergeordneter Stellung als Culturdenkmale sind diese „keltischen“ Reste bloss als Zeugen eines kindlichen fast unbewussten Kunstbeginnes zu betrachten. Wie sodann in römischer Zeit die Geschichte, so ist auch die Kunst nicht diejenige eines eingeborenen Volkes, sondern sie ist die der fremden Eroberer, die fern von den grossen Culturstätten Itaiens in einem unwirthsamen, südlicher Gewohnheit widerstrebenden Lande mehr das täglich Nutzbare veredelt, als höherer Begeisterung entspringt. Was immer, zumal im Norden des Landes, aus römischer Zeit erhalten ist, trägt den Stempel gemeiner Dürftigkeit, ist provincial und weist auf jene Heimath zurück, wo die

Kunst bereits dem Verfalle entgegenrückte. Wichtig und bedeutsam wird Rom erst für die Folgezeit, aber nicht das Rom wie es sich in den cisalpinischen Militärcolonien darstellt, sondern die römische Kunst, die drüben im Süden ein für alle Zeiten mustergültiges Formenwesen schuf, eine Kunst, deren Ausläufer und stets erneuerte Einwirkungen bis zum Beginn der gothischen Epoche nachzuweisen sind. Der Einblick in die römische Formenwelt im Allgemeinen wird uns daher mehr beschäftigen als die kümmerlichen Reste, welche die fremden Herrscher hinter den Schaufenstern unserer Museen zurückgelassen hab en.

Wichtiger schon gestaltet sich der zweite Abschnitt über die Kunst der altchristlichen Epoche. Zwar ist auch in diesen früheren Jahrhunderten die Geschichte der Schweiz in ein völliges Dunkel gehüllt. Seit dem III. Jahrhunderte schon hatten sich die Römer nur mit Mühe gegen den Andrang der germanischen Völker erwehrt. Das IV. Jahrhundert bezeichnet ein Hin- und Herwogen der römischen Waffen, eine Reihe von Kämpfen gegen die germanischen Eindringlinge, die sich endlich seit der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts endgültig in unseren Gegenden festsetzten; im Westen die Burgunder, im Nordosten die Alamannen, während die Rätier hinter ihren Gebirgsbollwerken die von den Römern überkommene Cultur bewahrten. Auch die Burgunder erscheinen als ein Volk voller Anlagen zu höherer Gesittung. Die höchste Blüthe ihres Staates erinnert an die Zustände, deren sich Italien etwa gleichzeitig unter Theodorichs Regierung erfreute. Anders die Alamannen, deren kriegerischer Geist die römische Cultur und Sprache verwarf und die ihrem volksthümlichen Wesen getreu auf dem eroberten Boden fortlebten. Die fränkische Eroberung vereinigt endlich die burgundischen wie die alamannischen Gebiete mit dem grossen Reiche der Merowinger, wobei freilich die alten Stämme, soweit es sich mit der neuen Obergewalt vertrug, in ihrer Eigenart fortlebten. Allein wie bedeutsam diese Wandlungen für den Historiker sich darstellen, so spurlos beinahe sind sie für die Kunstgeschichte vorübergegangen. Nicht ein Bauwerk ist erhalten geblieben, das mit Sicherheit dieser Epoche zugeschrieben werden könnte. Zwischen der römischen Epoche und dem Wiederaufleben der Wissenschaften und Künste unter den Karolingern herrscht eine unausfüllbare Kluft, und doch fällt in diese Epoche gerade die Entwickelung der grossen kirchlichen Typen. Es wird also nöthig sein diese Lücke aus ferner Quelle zu ergänzen. Und wie die Architektur, so treten auch ihre Schwesterkünste zurück. Die Plastik, unfähig zu grösseren Leistungen, verkümmert in kleinen handwerklichen Schöpfungen. Erst mit der karolingischen Epoche beginnt sich das Dunkel zu klären. In diese Zeit fällt die Blüthe der neugegründeten Stifte, es erfolgt zum ersten Male die Kunde von grösseren baulichen Unternehmungen und

sind auch aus dem Gebiete der Plastik und der Malerei höchst namhafte Arbeiten erhalten geblieben. Wie das ganze Leben der karolingischen Epoche, so ist auch der Stil ihrer künstlerischen Schöpfungen voller Erinnerungen an die Antike und diese bleibt nun maassgebend bis zum XI. Jahrhundert, wo für die Kunst eine neue Wendung beginnt.

Mit dem XI. Jahrhundert datirt die Kunstgeschichte den Beginn des eigentlichen Mittelalters. Auch in diesem Zeitraume sind wieder verschiedene Abschnitte zu unterscheiden, nämlich die Epoche des romanischen und die des gothischen Stiles. Die Grenze beider bildet für die Schweiz das XIII. Jahrhundert. Der romanische Stil ist ein glücklicher Compromiss zwischen den immer noch fortlebenden Elementen der Antike und den neuen nationalen Formen, ein Process vergleichbar mit jener sprachlichen Wiedergeburt aus der die romanischen Idiome hervorgegangen sind. Für die Schweiz kommt hier nun zuvörderst die Theilung in drei ganz gesonderte Monumentalgruppen in Betracht; man wird für diesen Zeitraum eine schwäbisch-alamannische, eine burgundische und eine lombardisch-italienische Schule unterscheiden müssen. Aber schon seit der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts mehren sich die Anzeichen, die eine merkliche Aenderung des romanischen Stiles verkünden. Von Frankreich aus, wo sich mittlerweile die Gothik entwickelt hatte, verbreiten sich ihre Einflüsse bis nach dem Norden Deutschlands, und getragen insbesondere von dem neugegründeten Cistercienser-Orden bald über alle Länder des europäischen Continents. So entstehen in der Schweiz seit Ende des XII. und Anfang des XIII. Jahrhunderts die Kathedralen von Genf und Lausanne, die Collegiatkirche von Neuchâtel, Notre-Dame-de-Valère bei Sitten, Muster des sogenannten Uebergangsstiles, der sich nun auch der letzten gothischen Reminiscenzen entkleidet, um seit dem Laufe des XIII. Jahrhunderts als reine Gothik die gesammte mittelalterliche Kunst zu beherrschen. Waren bisher die Träger der Architektur vorzugsweise Geistliche gewesen, so tritt jetzt der Laienstand an ihre Stelle. Kein Wunder — denn eben um diese Zeit beginnt sich überall ein Freiheitsdrang zu regen, durch welchen sich das bürgerliche Element in langen und theilweise blutigen Kämpfen von der Oberherrlichkeit der geistlichen und weltlichen Machthaber zu emancipiren wusste. Zu der Summe unsrer heimischen Denkmäler bietet diese Epoche das Vollzähligste, wenn auch keineswegs das Beste dar. Aber die Blüthe der Gothik war nur eine kurze. Schon seit dem Anfange des XIV. Jahrhunderts mehrten sich die Anzeichen des Verfalls. Die Kunst, die Architektur wie die Plastik und die Malerei geräth in ein bloss handwerkliches Geleise, und als dann das XVI. Jahrhundert mit seinen geistigen und politischen Stürmen hereinbrach, als von Süden her die Elemente der jugendlichen Renaissance herüberdrangen, da bedurfte es nur eines Anstosses, damit das alterschwache Gerüste einer archaistisch erstarrten Kunst in Trümmern zerfiel.

ERSTES BUCH.

DIE KUNST DES HELVETISCH-RÖMISCHEN ZEITALTERS.

ERSTES KAPITEL.

ANFÄNGE DER KUNST IN VORHISTORISCHER ZEIT.

Die Herkunft und die Namen der Völkerschaften, welche die Schweiz in vorhistorischer Zeit bewohnten, sind unbekannt. Auch über den Anfang und die Dauer der frühesten Ansiedelungen sind verschiedene Ansichten laut geworden. Am verbreitesten ist wohl die Meinung, dass die Mehrzahl der ältesten Einwohner einem den späteren Einwanderern verwandten Stamme, dem keltischen angehört habe.[1])

Die Kelten gehörten mit den Germanen und Slaven einer besonderen Gruppe an. In unvordenklichen Zeiten kamen sie aus Asien und zwar zu Lande nach Europa herüber, zunächst bis in das heutige Frankreich und sodann nördlich über die britannischen Insel sich ausbreitend. Erst spätere

---

[1]) *Zur Literatur. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich* seit 1839. Bd. I-VII nur auf die Niederlassungen auf dem Festlande bezüglich. Wichtiger: Bd. IX u. ff. besonders die von Dr. *Ferd. Keller* redigirten Berichte über die Pfahlbauten, von denen der sechste und letzte vom Jahre 1866 datirt. Fortlaufende Referate über die neuesten Entdeckungen bringt der ebenfalls von der antiquarischen Gesellschaft in Zürich veröffentlichte *Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde.* Eines guten Rufes erfreut sich namentlich in der französischen Schweiz das Werk *Troyon's*, Habitations lacustres des temps anciens et modernes (abgedruckt in den mémoires et documents de la Suisse Romande Bd. XVII. Lausanne 1860.) Wahrscheinliches und Romanhaftes sind hier zu einem anziehenden aber keineswegs zuverlässigen Bilde vereinigt. *Baron v. Bonstetten*, Recueil d'antiquités Suisses 1855 und suppléments 1860 und 1867 mit zahlreichen Tafeln. *E. Desor*, die Pfahlbauten des Neuenburgersees. Frankf. a. M. 1866. Ein Hauptwerk: Le bel âge de bronze lacustre par *E. Desor* et *L. Favre* wird gegenwärtig vorbereitet.

Züge führten sie wieder rückwärts bis zum herkynischen Walde und östlich bis über den Bosporus. Zu Caesars Zeit hatten die Kelten die Donauländer und Theile von Mitteldeutschland, Oberitalien und Theile der iberischen Halbinsel sowie Gallien und die britannischen Inseln inne und noch heute sind Reste dieses Stammes in Irland, in England und der Bretagne ziemlich rein erhalten geblieben.

Schon längst, bereits zu Anfang dieses Jahrhunderts, waren an verschiedenen Stellen der Schweiz Gegenstände, Geräthe und Schmucksachen zu Tage gefördert worden, welche einer urthümlichen, von der römischen verschiedenen Culturepoche angehörten. Bald war es der Inhalt eines Hügelgrabes, bald auch der zufällige Fund, den der Pflug des Landmannes oder sonstige Erdarbeiten aufdeckten. Man sammelte diese Dinge eifrig, aber man schwankte darüber ob dieselben den Helvetiern Caesars oder den spätern alamannischen Einwanderern zuzuschreiben seien.

Da, im Winter von 1853 auf 1854 brachte eine Entdeckung Licht. Es war bei dem damals ungewöhnlich niedrigen Wasserstande, als man diess benutzend im Zürichsee bei Meilen einige Arbeiten vornahm und hiebei auf ein ausgedehntes Pfahlwerk stiess. Bald kamen noch andere Gegenstände zum Vorschein: Steine, Knochen, Reste von Hirschgeweihen und dgl. an denen sich unzweideutige Spuren menschlicher Handfertigkeit zeigten. Schon dieser erste Anblick verhiess die Entdeckung einer mehr oder weniger ausgedehnten Niederlassung und auch die Vermuthung Kellers, der die weitern Nachforschungen mit grosser Umsicht eröffnete, es möchte diese Art der Ansiedelung überhaupt nicht vereinzelt geblieben sein, rechtfertigte sich bald, denn solche Colonien sind seither nicht blos in 17, also fast in allen Seen der Schweiz — die hochrandigen Bergseen allein ausgenommen — sondern auch in zahlreichen Gewässern des Auslandes nachgewiesen worden.

Der augenfällige Zusammenhang ferner, der sich zwischen den verschiedenen Wassercolonien, den Pfahlbauten einerseits und anderseits zwischen diesen und den Fundstätten auf dem Festlande herausstellte, erweiterte sofort das anfänglich beschränkte Gebiet. Die heutige Forschung beschäftigt nicht bloss den Historiker und den Archäologen, sondern sie beansprucht eben so sehr die Mitwirkung und die ergänzende Theilnahme der Naturwissenschaften.

Die Gründer der Pfahlbauten scheinen als ein Hirtenvolk in Europa eingewandert zu sein, und zwar im Besitze aller wichtigeren Hausthiere und vertraut mit den nothwendigsten Geschäften des Obst- und Feldbaues. Ihre Niederlassungen gründeten sie ohne Zweifel sowohl auf dem Festlande als an dem Rande der Seen. Bald jedoch muss der Wunsch nach geschützteren Wohnstätten eine Uebersiedelung veranlasst haben. Von den alten Italiern

weiss man, dass sie ihre Städte meistens auf schwer zugänglichen Bergen und Felsköpfen gründeten. Hier suchten sie hinter riesigen Cyklopenmauern ihr Leben und ihre Habe vor feindlichen Ueberfällen zu schützen. Noch heutzutage tragen diese Städtchen, die wie Adlernester an den Bergen kleben, so viel zum Reize südlicher Landschaft bei. Auch den Völkerschaften, welche in vorhistorischer Zeit die Schweiz bewohnten, war dieser Schutz nicht unbekannt. Auf dem Ütliberg bei Zürich ist ihnen neuerdings ein System von Verschanzungen zugeschrieben worden, das einem modernen Strategen nicht zur Unehre gereichen würde [1]) und ähnliche Bergfesten aus vorhistorischer Zeit sind über die ganze Schweiz verbreitet. Allein das sind blosse Refugien, Zufluchtsstätten, die zur Zeit der Gefahr von Weibern, Kindern und Greisen mit Vieh und Habseligkeiten bezogen wurden, während die kriegstüchtigen Mannschaften dem Feinde entgegengingen oder auf den Wällen den Verzweiflungskampf bestanden. Für die Zeiten des Friedens und des alltäglichen Lebens boten sich anderswo ein bequemeres Dasein und für allfällige Vorkommnisse eine genügende Schutzwehr dar. Wie die Römer in ihren Wassercastellen und die mittelalterlichen Feudalherren sich in den sogenannten Weiherhäusern verschanzten, so scheinen die Pfahlbauten die am häufigsten übliche Art der Ansiedelung für unsere vorhistorischen Stämme gebildet zu haben. Auch bei andern Völkern — schon Herodot erzählt davon [2]) — waren dergleichen Anlagen zum Theil bis in die spätern Jahrhunderte hinein beliebt, wie denn z. B. die Pfahlbauten der irischen Crannoges, der sog. Holzinseln noch im XVII. Jahrhundert als Festungen und Zufluchtsstätten benutzt worden sind. [3])

Hinsichtlich der Structur hat man zweierlei Arten von Wohnstätten zu unterscheiden, den Pfahlbau und den selteneren Packwerk- oder Faschinenbau. Bei den Pfahlbauten bilden senkrecht gestellte Pfähle die Substruction der darauf ruhenden Querhölzer und Hütten, die somit, über der Wasserfläche schwebend, gleichsam von einer Brücke getragen werden. Der Packwerkbau dagegen besteht aus lauter Horizontallagen von kreuz- und quer geschichteten Knitteln, die sich faschinenartig aus dem Seegrunde aufbauen. Die Hütten sind ziemlich regelmässig nebeneinander aufgeführt,

---

[1]) *Ferd. Keller* im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde. 1870. Mit einem Situationsplane. Ausführlichere Beschreibungen giebt derselbe Verfasser in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XVI. II. Abthlg. Heft 3. mit zahlreichen Situationsplänen.

[2]) Vergl. *Ferd. Keller* in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XII. Heft 3. pag. 133.

[3]) *Lindenschmidt.* Die vaterländischen Alterthümer der fürstlich Hohenzollerschen Sammlung zu Sigmaringen. Mainz 1860. S. 193 woselbst auch andere Beispiele aus Plinius und Strabo aufgezählt werden.

viereckig, und durch Zwischenräume von höchstens zwei bis drei Fuss getrennt. Auch kömmt es wohl vor, dass grössere Gebäudecomplexe parcellenartig gegen einander abgegrenzt sind. Die Wände der Hütten bestehen aus Ruthengeflechten, dessen Lichtungen wie diejenigen des Fussbodens mit Schilf und Lehm verstopft sind. Eine Brücke verbindet in der Regel solche Colonien mit dem Festlande. Wie dicht mitunter diese Ansiedelungen beisammen lagen, geht aus den unlängst entdeckten Pfahlbauten Zürichs hervor [1]). Aber auch andere Seen waren nicht minder bevölkert; in demjenigen von Zug hat man bis zum Jahre 1866 fünf, im Neuenburgersee 26 Niederlassungen constatirt.

Ein solches Bestreben nun, sich auf dauerhaften, vor Ueberfällen gesicherten Wohnstätten niederzulassen, setzt aber schon die Vorzüge einer gewissen Cultur voraus, denn niemals können Hunderte von Familien in einer einzigen Bucht bestehen, wo nicht ein regelmässiger Zufluss von Nahrungsmitteln, eine geregelte Thätigkeit und die Sorge für die Zukunft herrschen. Es sind diess lauter Bedingungen die bei einem bloss auf Jagd und Raub gerichteten Volke schwer zusammentreffen. Die Geschicklichkeit ferner, mit welcher die verschiedenen Geräthe gefertigt sind, setzt nicht bloss eine geduldige und langjährige Uebung, sondern geradezu eine Theilung der Arbeit voraus. Endlich liegen auch mehrfach die Beweise eines Tauschverkehres mit dem Auslande vor. Schon die Getreidearten, die sich in den Pfahlbauten vorgefunden haben, weisen auf fremden Ursprung, auf den Verkehr mit schifffahrttreibenden Anwohnern des Mittelmeeres hin. [2]) Es finden sich ferner Gesteine, Metalle und andere Stoffe, die innerhalb des Landes nicht vorkommen. Der edle Nephrit z. B., ein hartes Gestein, das in den Pfahlbauten zu Werkzeugen verwendet wurde, ist bisher nur im Oriente nachgewiesen worden. Gold kommt schon in den älteren Pfahlbauten vor, ebenso Bernstein und Glas, lauter Producte also, die nur durch den Verkehr mit der Fremde zu erlangen waren.

Alle diese Funde sind auch dem Kunsthistoriker wichtig, denn es knüpft sich unmittelbar an dieselben die Frage über das relative Alter unserer heimischen Cultur. Früher glaubte man wohl aus gewissen naturgeschichtlichen Erscheinungen einen Rückschluss auf das absolute Alter der Pfahlbauten zu ermöglichen. Indessen haben sich diese Hoffnungen als aussichtslos erwiesen. Es war somit nur die eine Möglichkeit denkbar, aus den Pfahlbauten selbst und dem hier vorliegenden Apparate zur Unterscheidung verschiedener Culturepochen zu gelangen und demnächst durch

---

[1]) *Keller* im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde. Zürich 1872. Nr. 2.

[2]) Vgl. *Heer* im VI. Berichte. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft. Band XV. Heft 7. S. 310 u. f.

den Vergleich mit analogen Fortschritten anderer Völker einen Rückschluss auf das historische Alter der Pfahlbauten zu entwickeln. In der That war nicht zu verkennen, dass grosse Unterschiede des Stoffes und der Handfertigkeiten ein allmähliges Aufsteigen zu höheren Culturstufen vergegenwärtigen. Man constatirte zunächst eine Reihe von Colonien, in denen der Gebrauch des Metalles noch unbekannt geblieben war. Die Stelle des Stahles, dem heutzutage mittelbar oder unmittelbar fast alles Geräthe seine Form verdankt, vertrat hier der Feuerstein. War so das Urmaterial gewonnen, so schritt man damit zur Beschaffung der übrigen Geräthe, der Schlag- und Keilinstrumente, wozu man die härtesten und zähesten Steinarten, abgerundete Geschiebe aus allen Gegenden des Landes wählte, während feine Instrumente wie Schneide-, Stechwerkzeuge und dergl. aus Knochen, Geweihen, Zähnen u. s. w. gefertigt wurden.

Schon frühe indessen scheint auch die Bronze verwendet worden zu sein. Seit wann und woher die Bekanntschaft der Pfahlbauer mit diesem Materiale zu datiren sei, ist zur Stunde noch eine ungelöste Frage. Manches deutet auf den Einfluss der alten Culturvölker im Süden Europas hin, denn die Form und die Verzierungen dieser Bronzegegenstände zeigt manchmal eine auffallende Aehnlichkeit mit den Fundobjecten aus Unteritalien, Sicilien und Griechenland, auch stand ja die Schweiz von jeher durch die Alpenpfade und das Rhonethal solchen Einflüssen offen. Immerhin reicht die Bekanntschaft der Pfahlbauer mit der Bronzetechnik schon in die Zeit der ältesten Ansiedelungen zurück, denn Versuche in derselben wurden beispielsweise schon in Robenhausen (C. Zürich), also in einer Colonie gemacht, die sonst, nach der Hauptsumme der dort gefundenen Gegenstände zu urtheilen, für eine Niederlassung aus der sog. Steinzeit gilt. Auch anderswo sind mehrfach Gussmodelle zum Vorschein gekommen, endlich hat man im Jahre 1832 zu Wülflingen bei Winterthur sogar eine ganze Bronzegussstätte entdeckt, welche bei 10—12, nach einer anderen Aussage sogar 30 Centner verschiedener Geräthe, Waffen und Rohmaterials enthielt. Dem Vandalismus eines dortigen Industriellen fällt es zur Last, dass der ganze unersetzliche Vorrath eingeschmolzen worden ist. Mit der systematischen Verwendung des Erzes begann nun ein wichtiger Abschnitt in dem Leben der Pfahlbauer. Es zeigt dies schon ein einziges Beispiel: bei Estavayer am Neuenburgersee befinden sich zwei Niederlassungen, von denen die Aeltere aus der sogenannten Steinzeit stammend mehr landeinwärts, die Zweite, aus der Bronzezeit, weiter draussen im See sich aufbaut, ein Beweis also, dass durch die Bekanntschaft mit der Bronzetechnik und der hieraus entspringenden Vervollkommnung jeglichen Geräthes die Ansiedler in den Stand gesetzt waren, ihre Wohnstätten aus kräftigerem Material und an tieferen und somit sicherern Stellen aufzuführen. Endlich konnte

es nicht fehlen, dass in Folge dieses Fortschrittes auch eine künstlerische Thätigkeit sich rascher und vielseitiger als bisher zu regen begann.

Unter den sämmtlichen bisher bekannten Pfahlbauten der Schweiz dürften diejenigen am Neuenburgersee die jüngsten sein; denn wie sich bis dahin die Metallotechnik auf den Gebrauch der Bronze beschränkte, so ist dort, wie es scheint zum ersten Male, das Eisen zu consequenter Verwerthung gelangt. Namentlich war diess in den Pfahlbauten von Marin der Fall.

So gestaltet sich denn, je nach dem Materiale, eine dreifache Abstufung in der Culturentwickelung der Pfahlbauer und es stellte sich daher bald die ebenso bequeme als beliebte Theorie von einem Stein-, einem Bronze- und Eisenalter fest. Allein gesetzt auch der Fall, und es ist alle Wahrscheinlichkeit dafür vorhanden, die menschliche Cultur habe wirklich diese drei Perioden ihrer Entwickelung genommen, so kann von einem gleichmässigen Schritthalten aller Völker doch unmöglich die Rede sein. So ist es beispielsweise gewiss, dass die Bronzeperiode des nördlichen Europa mit derjenigen des mittleren und des südlichen der Zeit nach keineswegs zusammenfällt und dass ferner die Bronzezeit Griechenlands und Italiens von derjenigen Aegyptens und der ostasiatischen Länder wiederum durch Jahrhunderte getrennt ist. Mit anderen Worten, es handelt sich hier um dieselben Rückstände und Ungleichheiten wie man sie jetzt noch bei den verschiedenen Völkerschaften in der Vertheilung der höheren Culturproducte und technischer Fertigkeiten beobachten kann. Sodann lehrt auch ein Blick über die bisher in den Pfahlbauten gemachten Funde, dass jene genannten Culturstufen fast nirgends in ganzer Reinheit vorliegen. Diese Theorie, wenn ihr auch eine relative Berechtigung nicht abzusprechen ist, kann daher nur von ganz allgemeinen Gesichtspunkten aus angewendet werden. Im Laufe der Jahrtausende vielleicht vollzieht sich eine ruhige und friedliche Entwickelung, in welcher die einzelnen Culturstufen nur langsam sich ablösen, oder je nach Umständen nebeneinander fortexistiren. Wie diese Entwickelung dann im Einzelnen sich vollzogen habe, welches Zurückbleiben hier und welche Fortschritte dort sich gleichzeitig zu erkennen geben, das sind Fragen, deren Erörterung ein ausschliesslich antiquarisches Interesse bietet. Uns genügt es, dass sich an der Hand dieser Entdeckungen eine stufenweise und ununterbrochene Entwickelung der Kunst verfolgen lässt und zwar von den ersten Anfängen bis zu dem Momente, wo sie von fremden Einflüssen getragen nach einem höheren Dasein ringt.

Die Anfänge der Kunst sind wohl zu allen Zeiten und bei allen Völkern die nämlichen, aber nicht überall lassen sich dieselben in gleicher Reinheit und Ursprünglichkeit constatiren. Wenn das Alter der ägyptischen Denkmäler z. B. nach Jahrtausenden zählt, so hat die Forschung dennoch

erwiesen, dass sie den Urbeginn der Kunst nicht darstellen. Dem sogenannten archaistischen Stile, wie er sich in den meisten uns bekannten Monumenten darstellt, ging ein viel älterer Realismus voraus. Man kann darnach den Zeitraum bemessen, welchen die Entwickelung der Kunst von ihrem Anbeginn zu dieser Stufe erforderte. Aehnliche Erscheinungen bietet die Kunst der übrigen Culturvölker des Orients und des Abendlandes. Wie alterthümlich z. B. die assyrischen und babylonischen Reliefsculpturen erscheinen, wie sehr das Befangene der ältesten griechischen Bildwerke oder etruskischer Grabmalereien auffällt, es ist doch unverkennbar, dass sie bereits einer vorgeschritteneren Kunststufe angehören und dass ein Entwickelungsprocess von Jahrhunderten dieselbe schon vorbereitet hatte.

Mit den Fundgegenständen der Pfahlbauten eröffnet sich der Einblick in die ersten Geheimnisse künstlerischen Schaffens. Sie vergegenwärtigen etwa dieselbe Culturstufe wie man sie heute noch bei zurückgebliebenen wilden Völkern beobachtet. Aber während hier ihre Aeusserungen nur einzelstehende und desshalb gleichgültige Erscheinungen sind, so lässt sich an der Hand dieser heimischen Kunstanfänge eine ununterbrochene Entwickelung zu höheren Zielen und ein allmähliges Uebergehen bis an die Grenzen des historischen Zeitalters verfolgen.

Die Kunst beginnt, sobald das Streben über das täglich Nutzbare hinaus nach höherer Gestaltung erwacht. Mag nun sogleich eine deutliche Formbildung gelingen, oder setzt sich diesem Vorhaben die Unzulänglichkeit des Stoffes und der Uebung entgegen, der Wille ein Ideal zu erreichen, Ausserordentliches und Schönes zu gestalten ist da und damit die Grundlage weiterer Entwickelung gewonnen.

Die einfachste Aeusserung dieses Strebens besteht in der Auszeichnung roher naturwüchsiger Massen. Findlinge, oft mannshohe Blöcke aus hartem Gestein werden mit kreisrunden Vertiefungen und Rinnen versehen, die sich zufällig und regellos über die Steinflächen verbreiten.[1]) Ohne Ahnung von einer höheren Formbildung genügt es dem Menschen auf diese Weise der Erinnerung einen dauernden Anhaltspunkt zu bieten. Bald aber erwacht der Trieb über die zufällig hingelagerten Massen zu schalten, durch künstliche Aufstellung oder Schichtung derselben ein deutliches, in die Augen springendes Zeichen zu geben. Aufrecht gestellte, mitunter spitz zugehauene Felsblöcke, die sogenannten Spitzsteine oder Menhirs, oft schwer von gewaltigen Naturspielen zu unterscheiden, erregen eine Ahnung der göttlichen Gegenwart. Es ist dies die höchste Gestaltung, der man unter den vorhistorischen Culturdenkmälern der Schweiz begegnet, während in anderen

---

[1]) *Ferd. Keller.* Die Zeichen- oder Schalensteine der Schweiz. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft. Bd. XVII. Heft 3.

Ländern ganze Felsgruppen seltsamster Art und von oftmals ungeheurer Ausdehnung vorkommen.

Und wie der Gottheit so gilt es auch dem Todten eine feste Stätte, einen geweihten Bezirk zu gründen. Die erste und urthümlichste Form des Grabes ist der Tumulus, ein schlichter Todtenhügel, der bei allen Völkern in vorhistorischer Zeit erscheint. Verschieden ist nur der Name, denn die Nuraghen Sardiniens, wie die Thesauren Griechenlands, die Hünengräber der altnordischen Helden, wie die über Asien zerstreuten Tells, alle diese Gräber führen in verschiedenen Stufen baulicher Entwickelung auf die Urform eines kreisrunden Erdhügels zurück. Solche Grabstätten, wie sie hier zu Lande bald einzeln, bald paarweise, auch zu zehn und zwölf nebeneinander vorkommen, unterscheiden sich anfänglich nur wenig von natürlichen Formationen. Der Kern besteht zunächst aus blossen Schuttmassen, welche unmittelbar über dem Leichnam sich aufthürmen. Erst allmählig tritt das Bestreben hinzu, dem Todten eine feste Stätte zu bereiten. Bald ist es ein Trog, noch öfters ein cyklopisch geschichtetes Steingehäuse, welches den Körper umschliesst, bis endlich in letzter Gestalt ein weiter Steinkreis den Umfang des Hügelgrabes bezeichnet.[1]) Aber wie roh und urthümlich diese Gebilde sich darstellen, so deutet ihre Lage allein schon darauf hin, dass tiefere Regungen solches Schaffen bedingten; fast durchgängig finden wir sie auf hochgelegenen Punkten, wo eine freie Rundsicht sich darbietet und Auge und Gemüth durch eine Reihe schöner Gegenstände überrascht und gehoben werden.

Auch das profane Leben, wie niedrig der Culturzustand eines Volkes sein mag, entbehrt nicht lange der künstlerischen Weihe. Der Wilde tätowirt seine Haut, er liebt die Zierde der Waffen. Das Weib schmückt sich die Haare, den Hals und die Ohren mit allerlei Zierrath und Gehänge, und geht dann bald zu einem gewissen Luxus der Gewandung über. Allenthalben, wie gering auch die Mittel und die Fertigkeiten sein mögen, herrscht doch ein Streben über das Alltägliche hinauszukommen, dem individuellen Gefühl in dieser oder jener Weise einen bildlichen Ausdruck zu verschaffen. Die Anfänge eines solchen Strebens sind in der Regel ein Resultat des Bedürfnisses und sie geben sich desshalb vor allen in der Gesammtform des Geräthes kund. So richtet sich die Gestalt des Gefässes fast ganz von selbst nach der jeweiligen Function, welcher dasselbe zu entsprechen hat. Aber bald genügt dieser Wechsel einfacher Formen nicht mehr. Der Zufall vielleicht, ein Paar Eindrücke, regellose Linien und Punkte, die sich dem weichen Stoffe mitgetheilt haben, erweckt den Trieb zu weiterer Ge-

[1]) Eine übersichtliche Zusammenstellung dieser verschiedenen Bestattungsweisen giebt *Ferd. Keller* Bd. III. Heft 5 der Mittheilungen. Taf. I.

staltung. Einmal so weit, fordert die Bildsamkeit des Thones von selbst zur decorativen Thätigkeit auf. So gewöhnt sich allmählig das Auge an einen ausführ licheren Schmuck. Der Wunsch entsteht denselben auch anderen Stoffen zu verleihen. Man gravirt die metallenen Geräthe und Waffen und lernt endlich die Vorzüge kennen, durch welche die Gusstechnik solche Bestrebungen unterstützt.

Dieser Entwickelungsgang zeigt denn auch, welche Gattungen der Technik sich allmählig ablösten. Die einfachste und wohl die älteste Art der Zierbildung geschieht durch Gravirung. In den Thon- oder Metallkörper wird vermittelst eines spitzen Instrumentes eine lineare Zeichnung eingekratzt. Ein weiterer Fortschritt führt zur plastischen Thätigkeit; nächst der Zeichnung kommt nun auch das Relief in Betracht. Man kann die allmählige Entwickelung dieser Technik von dem blossen Einpressen einer Schnur in den weichen Thon bis zur selbständigen Reliefbildung aus freier Hand ziemlich genau verfolgen. Consequent und herrschend tritt freilich das Relief erst in den spätesten Objecten des sogenannten Eisenalters auf. Schon früh, in der Steinzeit, dagegen begegnet man dem malerischen Schmucke. Es giebt Thongefässe mit den anmuthigsten Farbendecorationen, die roth oder schwarz gewöhnlich dnrch Beimischung von Rothstein und Graphit zur Ausführung gekommen sind. Endlich findet sich, zumal an späteren Gefässen, eine höchst ansprechende Vereinigung beider Kunstgattungen, der Gravirung und der Malerei, so nämlich dass die Fläche des Thones an gewissen Stellen ausgetieft und dann mit Einlagen, gewöhnlich mit Zinnstreifen versehen wird, auf denen ein weiteres Ornament vermittelst des Grabstichels angebracht ist. (Fig. 1.)

Fig. 1.



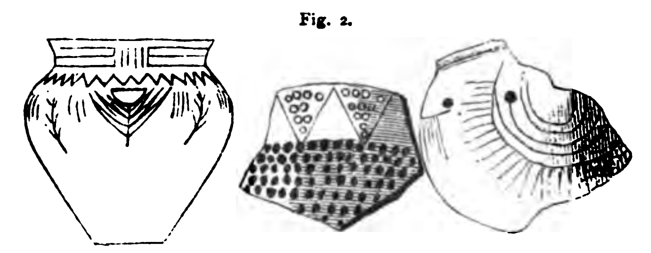
Teller mit Zinnplättchen. Sammlung Schwab.

Eine grosse Fülle künstlerischer Motive steht nun freilich nicht zu erwarten, vielmehr liegt der Reiz dieser Ornamentik gerade darin, wie es trotz der Einfachheit, ja Dürftigkeit der zu Gebote stehenden Mittel gelungen ist, eine oftmals überraschende Mannigfaltigkeit der Combinationen zu erzielen. Nachahmungen lebender Wesen z. B. sind unter den sämmtlichen bisher bekannt gewordenen Funden nur zweimal nachgewiesen.[1]) Es ist diess eine höchst bemerkenswerther Ausfall, wenn man weiss

[1]) Die Abbildung eines solchen Bericht V. Taf. XV. Fig. 3.

dass in den Höhlen des Périgord z. B. Thierfiguren gefunden wurden, die mit grosser Geschicklichkeit auf Rennthierknochen und Mammuthzähnen gezeichnet waren, und zwar von Menschen, die auf der niedrigsten Stufe der Cultur standen, die keinen Ackerbau betrieben, ja nicht einmal im Stande waren den Thon zu bilden. An den ältesten Fundgegenständen aus der sogenannten Steinzeit beschränkt sich der Zierrath auf ein einfaches, beinahe zufälliges Linienspiel. Die derbe, mehr an den Kampf und die Mühsale der Jagd gewöhnte Hand übt sich in losen und unsicheren Strichen, die kaum durch ihre parallele Lage einigen Zusammenhang verrathen, oder es sind auch einfache Dupfen, welche regellos die Fläche bedecken. (Fig. 2.) Zuletzt kommt dann noch die Kreislinie hinzu und aus diesen drei Elementen ent-

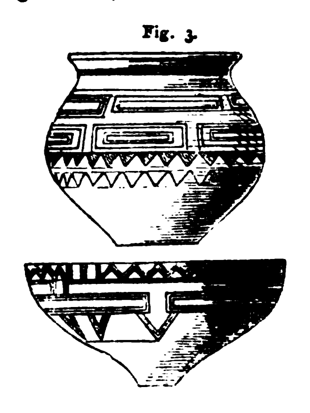
Fig. 2.



Thongefässe aus Pfahlbauten.

wickelt sich nun die ganze Ornamentik der Pfahlbauer.[1]) Die Linien werden zum Zickzack, sie verbinden sich zum aufrechten oder über Eck gestellten Quadrate, der Kreis wird mit concentrischen Ringen gefüllt, oder durch Seinesgleichen gekreuzt. Sodann erwacht das Streben nach rhytmischem Wechsel, nach der Gliederung verschiedener Motive in regelmässiger Wiederkehr. Der Zickzack wird durch Verticallinien unterbrochen, die einzelnen vorherrschend diagonal componirten Zierbänder an Gefässen und Spangen werden durch horizontale Zwischentheile getrennt, die Kreise leer und gefüllt treten in ein bestimmtes Wechselverhältniss unter sich, oder sie werden mit anderen Combinationen versetzt. Die Horizontallinie wird gebrochen, zieht sich rechtwinklig oder mit Krümmungen ein und setzt sich auf

Fig. 3.



Thongefässe aus Pfahlbauten.

[1]) Eine Zusammenstellung der auf den Thongefässen aus Grabhügeln angebrachten Ornamente giebt *Keller* in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft Bd. III. Heft 5. Taf. 4 und 5. Ebenso Bericht VI. Taf. 4. eine Uebersicht von Gefässverzierungen aus den Pfahlbauten.

diese Weise fort, sie wird dem Ornamente ähnlich, welches die Alten nach jenem vielfach sich schlängelnden Flusse Kleinasiens als Mäander bezeichneten. Neben diesen mannigfaltigen und ansprechenden Aeusserungen einer kindlich schaltenden Phantasie macht sich schon früh der Einfluss anderer Fertigkeiten auf die Ornamentik geltend. Zahlreiche Com-

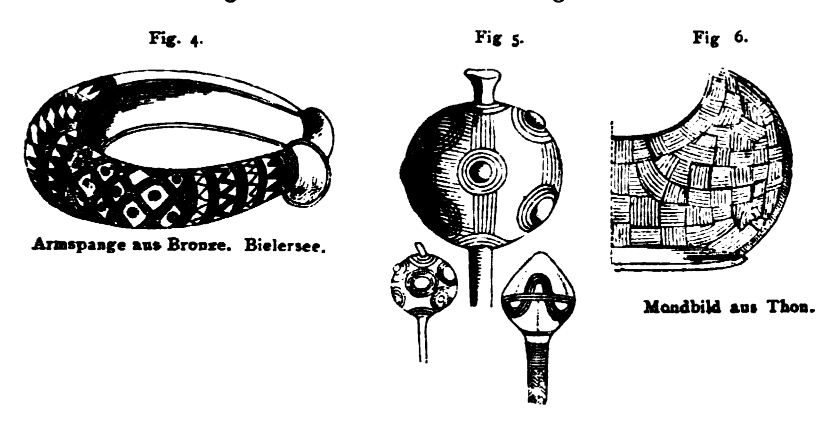


Fig. 4. Armspange aus Bronze. Bielersee.

Fig 5. Bronzenadeln.

Fig 6. Mondbild aus Thon.

binationen z. B. weisen unzweideutig auf den Ursprung aus der Teppichwirkerei, dem Flecht- und Nestelwerke zurück. Doch sind diese Ornamente ohne Rücksicht auf ihre Herkunft und ihre structursymbolische Bedeutung auf alle möglichen Stoffe und Formen angewendet, ein Beweis, dass ein Verständniss der Formensprache fehlte, und dass es nur darauf ankam, die Phantasie durch ein anmuthiges Spiel der Linien zu beschäftigen. Erst zuletzt erweitert sich das Formenwesen derart, dass die umgebende Natur, insbesondere die Pflanzenwelt zur Nachahmung auffordert. Am reichsten entfaltet sich diese Ornamentik an den Fundgegenständen des sogenannten Eisenalters, so namentlich an den bei Marin am Neuenburgersee gefundenen Schwertern. Hier sind auch mehrfach Thierfiguren, Vögel, Einhörner und dgl. zum Vorschein gekommen, dann auch eigenthümliche zangenförmige Ornamente wie sie unter allen bisherigen Funden neu, dagegen wohl mehrfach auf

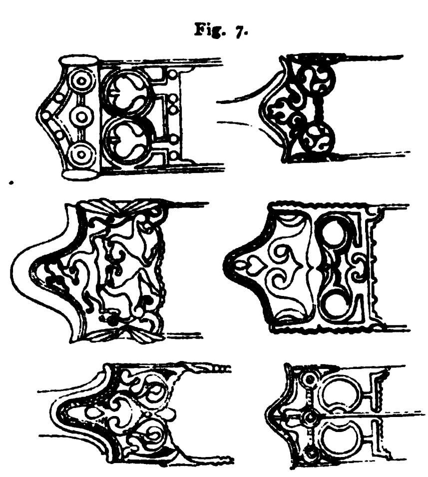


Fig. 7. Eisenschwerter aus Marin.

ostgothischen und alamannischen Denkmälern nachgewiesen worden sind.[1]) Es ist indessen wahrscheinlicher, dass diese Schwerter schon nicht mehr als Producte einheimisch Kunstindustrie, sondern als importirte Werke gallischer Herkunft, etwa aus den Werkstätten der Provinz Belgica zu betrachten sind.

Wie der Anfang so ist auch das Ende dieser Cultur in ein räthselhaftes Dunkel gehüllt. Man hat — so Troyon — aus den Brandspuren, die sich hie und da in den Pfahlbauten vorfanden, auf eine gewaltige Katastrophe geschlossen, durch welche diese Colonien mit einem Male entvölkert worden seien. Viel wahrscheinlicher ist es indessen, dass ein allmähliges und friedliches Verlassen stattfand. Ohne Zweifel gab man die Pfahlbauten aus demselben Grunde preis, der im späteren Mittelalter das Verlassen der hochgelegenen Edelsitze bestimmte. Man fand es eben bequemer, und nachdem die Cultur einmal so weit vorangeschritten war, ebenso sicher auf dem Festlande zu wohnen. So ist es denn namentlich bemerkenswerth, dass fast allen schweizerischen Pfahlbauten jetzt noch bestehende Ortschaften am Ufer entsprechen.

Diese wenigen Andeutungen müssen genügen um eine Epoche kennen zu lernen, die ja streng genommen nur als eine Vorstufe höherer Gesittung zu betrachten ist. Die Geschichte weiss viel von den muthmasslichen Ureinwohnern, von den Kelten zu erzählen, aber sie hat wenig Rühmliches von ihnen verzeichnet. Die Kelten waren Krieger aber keine Bürger, Eroberer aber keine Herrscher, denn es ist nicht bekannt dass sie jemals einen dauerhaften Staat begründet hätten. Ihre Ubiquetät, wie Mommsen sich ausdrückt, erinnert an die Allgegenwart der alten Pelasger. Die Kelten sind östlich bis in das innere Kleinasien, westlich bis nach Irland und Spanien gedrungen. Ihre Hauptmasse reichte von dem Gestade der Nordsee bis zum Mittelmeer und den Alpen. Jahrtausende lang haben sie von ihren weit auslaufenden Gestaden in den Ocean hinausgestarrt, aber ohne Sehnsucht, ohne Ahnung und Thaten. Die Schifffahrt, den Germanen ein Lebensberuf, blieb den Kelten ein blosser Nothbehelf.

Ein solches Volk wird auch in künstlerischer Hinsicht Epochemachendes nicht leisten, wir haben den Beweis dafür in seiner Hinterlassenschaft kennen gelernt. Die Architektur beschränkt sich auf den blossen Nutzbau, höhere Aufgaben warten ihrer nicht, weil der Cultus, ein regelloser Haindienst, eine begrenzte, fest umschlossene Stätte nicht voraussetzt.

---

[1]) Abbildungen solcher Motive bei *Schnaase*, Geschichte der bildenden Künste. Band III. pag. 515 und 598 der 2. Auflage — Die Schwerter von Marin sind abgebildet in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XV. Heft 7. (Bericht VI.) Taf. X u. f.

Die einzigen gottesdienstlichen Denkmäler sind jene Steinmale, Zeugen einer gigantischen Kraft, wie sie wohl eine dumpfe Gottesfurcht, nicht aber die Lust und Freude an künstlerischer Gestaltung erhob. Nur im Kleinen regt sich der Sinn für eine bewusste Formbildung, aber wie ansprechend und zierlich diese Gebilde mitunter sich darstellen, ein höheres Streben liegt ihnen nicht zu Grunde und mit Ausnahme einzelner fast zufälliger Erscheinungen dürfte es überhaupt sehr schwer gelingen, einen Zusammenhang mit den Leistungen der Folgezeit herauszufinden.

ZWEITES KAPITEL.

DIE KUNST DER RÖMER.

Die Geschichte erzählt wie die Schweiz gewissermassen nur beiläufig von den Römern erobert ward.[1]) Die im Westen des Landes sesshaften Völker, die Rauriker und die Helvetier wurden von Caesar gleich zu Anfang seiner keltischen Feldzüge bezwungen. Ein Jahr darauf, 57 vor Christo, zog das Wallis seines wichtigen Poeninus (des grossen Sanct Bernhards) wegen die

---

[1]) *Zur Literatur:* Aeltere Werke: *Bruckner*, Versuch einer Beschreibung historischer und natürlicher Merkwürdigkeiten der Stadt und Landschaft Basel Basel 1748—68. Besonders werthvoll wegen der ausführlichen Beschreibung der Alterthümer von Basel-Augst. *Ritter*, mémoire abrégé et recueil de quelques antiquités de la Suisse. Bern 1788. *Ludwig von Haller*, Helvetien unter den Römern 1811 u. f. und von demselben Verfasser: Topographie von Helvetien. — Die vielseitigsten und durch ihre artistischen Beilagen werthvollsten Publicationen enthalten die *Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich.* Sie beginnen mit einer Abhandlung über die römischen Gebäude in Kloten im C. Zürich 1838. — Unter den folgenden Veröffentlichungen sind zu erwähnen: *Meyer-Ochsner*. Geschichte der XI. und XXI. Legion. (Bd. VII. Heft 6.) 1853. *Mommsen*, die Schweiz in römischer Zeit (Bd. IX. 2. Abth. Heft 1.) 1854. *F. Keller*, Römische Ansiedelungen in der Ostschweiz (XII,7 und XV,2) 1860 und 1864 und Statistik der römischen Ansiedelungen in der Ostschweiz (XV,3). *Meyer-Ochsner*, Römische Alpenstrassen in der Schweiz (XIII, II. 4). *Otto Jahn*, Römische Alterthümer aus Vindonissa (XIV,4) 1862. *Rochat*, Recherches sur les antiquités d'Yverdon (XIV,3) 1862. *Bursian*, Aventicum Helvetiorum (XVI, I. Abthlg.) 1867 u. ff. — Ausser einzelnen später zu erwähnenden Arbeiten sind noch zu citiren: *G. v. Wyss*, über die Schicksale des römischen Helvetien, im Archiv für Schweizergeschichte Bd. VII. Eine Abhandlung von Prof. *A. Hug* über Aventicum im Schweizer. Museum. *Spach*, Augusta Rauracorum, son fondateur et ses ruines im Bulletin de la société pour la conservation des monuments historiques de l'Alsace. Strassburg 1867. Endlich das oben S. 17 citirte Werk des *Baron v. Bonstetten*. Fortlaufende Berichte über die neuesten Entdeckungen im *Anzeiger*.

römischen Eroberungsgelüste auf sich. Um die Nord- und Ostgrenze kümmerte man sich einstweilen wenig. Erst unter Augustus fand hier die Reguliirung derart statt, dass die Vertheidigungslinie von der Rheinmündung bis an den Bodensee dem Laufe des Rheines folgen, alsdann in kürzester Strecke die Donau erreichen und ihrer ganzen Länge nach dieselbe begleiten sollte. In dieser Absicht geschah es, dass Rätien im Jahre 15 vor Christo durch Drusus und Tiberius dem Reiche zugeschlagen wurde. So ungefähr lagen die Verhältnisse von Augustus bis Vespasian. Nicht lange darauf, wahrscheinlich unter Domitian und Trajan, wurde in Folge neuer Eroberungen die Grenzlinie vorgeschoben. Die Militärstationen, welche bis dahin in den helvetischen Rheingegenden gelegen hatten, gab man auf und die Besatzungen rückten vorwärts in den limes transrhenanus.[1]) Seit Trajan (98—117) war das Land von den meisten Besatzungen entblösst und erfreute sich mindestens anderthalb Jahrhunderte lang einer Ruhe, deren Gedeihen weder durch Soldaten noch durch die Barbaren beeinträchtigt wurde. Aber seit Gallienus (259—268) begann unaufhaltsam der Verfall des römischen Reiches. Horden von Alamannen drangen im Jahre 260 in die Schweiz und brannten Aventicum nieder. Zwanzig Jahre nachher hatte man sich definitiv auf die alte augusteische Grenze zurückgezogen. Noch einmal gelang es einem tüchtigen Regenten, Valentinian I., im Jahre 369 die Rheinlinie zu verschanzen und ein erhöhtes Leben entwickelte sich auf allen Waffenplätzen, da die Römer die letzte Kraft aufbieten mussten, um noch ein paar Jahrzehnte lang den Verlust der Rheingrenze und des nördlich von dieser liegenden Landstriches abzuwenden. Unter Honorius fand der Rückzug der römischen Truppen und der Untergang aller dieser festen Punkte statt und der heilige Hieronymus konnte wohl klagen, dass alles Land zwischen dem Rhein, den Alpen, den Pyrenäen und dem Ocean von den Barbaren eingenommen sei.[2])

Schon die Art wie die römische Eroberung vor sich ging, zeugt davon, dass es sich weit mehr um praktische Ziele, als um den Triumph über ein wichtiges Staatswesen handelte. Die Bedeutung des Landes war eine ausschliesslich strategische, denn bisher hatte dasselbe — einige Streiche im Süden und Westen abgerechnet — weder eine Geschichte besessen, noch war eine Cultur vorhanden, auf deren Grundlage eine organische Entwickelung der neuen Zustände denkbar gewesen wäre. In dieser Beziehung galt es nur Neues zu schaffen. Der Boden war da und intact genug um widerstandslos die Saat einer fremden Cultur zu ertragen.

---

[1]) *Meyer-Ochsner*, Geschichte der XI. und XXI. Legion S. 139. Mommsen a. a. O. S. 11.

[2]) *Mommsen* a. a. O. S. 13.

Es gehört zu den Triumphen Roms, dass es ihm nicht bloss gelang die Welt zu erobern, sondern ebensosehr durch den langsam wirkenden Process einer friedlichen Bildung die ihm Unterworfenen an seine Interessen zu fesseln. Ueberall, wo wir den Spuren römischer Herrschaft begegnen, sind es die Erinnerungen an eine mächtige Cultur, die sich gleichbedeutend mit dem Nachlasse kriegerischen Geistes dem Auge darstellen. Aber nicht bloss diese äusseren Denkmale, auch die Art wie sich römisches Wesen und römische Gesittung verbreiteten lässt uns die Weisheit und die Politik der Eroberer erkennen. Wie straff und unnachsichtlich zwingend es galt das einmal Gewonnene zu behaupten, so langsam organisch und stets die Naturanlage von Land und Leuten berücksichtigend vollzog sich jene vorbereitende Mission, welche der Befriedung ihre Pfade eröffnete. Auch für die heimischen Lande stellt sich diese Entwickelung in einem anziehenden und lehrreichen Bilde dar.

Die ersten Träger und Verbreiter der römischen Cultur sind überall die Legionen gewesen. Ihre Züge sind die Strassen, ihre Standlager bilden die Mittelpunkte, auf denen die geistige Eroberung ihre Verbreitung und Stütze fand. Für die Schweiz bildete die Rheingrenze den Ausgangspunkt der römischen Bestrebungen. Sie war seit Augustus Zeit unter allen Vertheidigungslinien die am stärksten besetzte. Man hat die Zahl der dort garnisonirenden Truppen auf durchschnittlich 100,000 Mann berechnet, Cöln und Mainz allein waren jeweilig von 2 Legionen besetzt.[1]) Von diesen Hauptquartieren aus verbreiteten sich die Truppen in die rückwärts gelegenen Waffenplätze. Der älteste unseres Landes war Vindonissa, das heutige Windisch im Aargau, weiter rheinabwärts erfüllten Augusta Rauracorum (Augst bei Basel) und im Westen Aventicum (Avenches in der Waadt) dieselbe Bestimmung. Neben diesen Hauptplätzen entstanden eine Menge kleinerer Zwischenstationen und Colonien, denn zur Handhabung der öffentlichen Sicherheit gehörte auch der Schutz der Transporte und des Verkehrs im Allgemeinen. So erhoben sich die Warten oder Speculae, Thürme oder befestigte Posten, die gleichsam wie Schildwachen in geringer Entfernung von einander errichtet die hauptsächlichsten Etappen bewachten. Wir finden sie längs der Handelsstrasse, welche von Chur nach Vindonissa führte, ebenso hat man neuerdings dem linken Rheinufer vom Untersee bis nach Basel folgend ein ganzes System von 26 Warten nachgewiesen.[2]) So erhoben sich ferner jene ausschliesslich friedlichen Anlagen der Mutationes und Mansiones, erstere für den Postwechsel und die letzteren für das Unter-

[1]) *Mommsen* a. a. O. S. 10.

[2]) *Ferd. Keller*, im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde. Zürich 1871. Heft 2.

kommen durchreisender Militär- und Civilbeamten bestimmt. Auch den Einheimischen kam diese Gunst zu statten, es entstanden zahlreiche kleinere Ortschaften, welche diesen Mittelpunkten ihren Schutz und den mannigfachen Bedürfnissen der Garnisonen ihr materielles Gedeihen verdankten.

Waren aber diese eben erwähnten Ansiedelungen zumeist auf die Nähe der Grenze und der grossen Verkehrsadern beschränkt, und konnte mithin ihr civilisirender Einfluss nur ein sporadischer sein, so gab es gleichzeitig eine andere Gattung von Colonien, welche tief in die Lebensweise der Urbevölkerung eingriffen und denen das Land in der Folge ein ganz neues Ansehen verdankte. Es sind diess die wirthschaftlichen Dependenzen, Pachten und Höfe, die man zum Unterhalte und zur Verpflegung der Garnisonen in fruchtbaren Thalgegenden anzulegen pflegte, und die sich bald nach einem äusserst praktischen und wohldurchdachten Systeme über das platte Land verbreiteten.

Wie nun durch diese Institute die römische Cultur so recht von Innen heraus das Land durchdrang, so boten andere wieder die Gelegenheit die Elemente derselben von Aussen her zu beziehen. Dahin gehört die Errichtung der Reichspost, die seit Augustus Zeiten nun regelmässig die Provinzen bediente. Die Folge davon war, dass nicht bloss eine Menge räuberischer Völker ausgerottet wurden, sondern dass dem Lande auch ein System von trefflich angelegten Haupt- und Nebenstrassen erwuchs. Von grösster Bedeutung war namentlich die Errichtung der grossen Alpenpässe.[1]) Bis auf Caesars Zeit hatte nur ein geringer Verkehr mit Italien bestanden, denn die ältesten Pässe, der grosse St. Bernhard und die rätischen Alpenpfade über den Julier, den Settimer und Splügen waren sammt und sonders verschrien, weil ihr Betrieb ein unsicherer und mit ausserordentlichen Mühsalen verbunden war. Es war daher ein epochemachendes Unternehmen, als Caesar seit dem Jahre 57 v. Chr. eine vielgepriesene Kunststrasse über den grossen St. Bernhard erbauen liess, die dann unter Augustus durch die Gründung Aosta's eine noch grössere Bedeutung erlangte. Wahrscheinlich erfolgte durch denselben Kaiser auch eine successive Verbesserung der rätischen Pässe, endlich kam dann unter Septimius Severus noch die Simplonstrasse dazu, die vom Lago Maggiore durchs Ossolothal nach Brieg im Wallis führte.

Wie sich leicht ermessen lässt, kamen diese Verkehrswege hauptsächlich den Städten zu Gute. Hier lag der Kern der römischen Besatzung, hier wohnte der Tross von hohen und niedrigen Beamten, und concentrirte sich wohl zunächst das Contingent der Einwanderer, welche Italien in die neu gewonnenen Provinzen hinübersandte.

[1]) *H. Meyer*, Die römischen Alpenstrassen in der Schweiz. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XIII. II. Theil. 4. Heft.

Die erste und die bedeutendste der römischen Städte war Aventicum. Schon Tacitus nennt sie caput Helvetiorum. Man muss daraus schliessen, dass hier bereits in gallischer Zeit eine bedeutende Ortschaft bestanden habe.[1]) Aventicums Blüthe fällt in die Zeit Vespasians, dem die Stadt eine Reihe namhafter Auszeichnungen verdankte. Sein Vater, Flavius Sabinus, wird berichtet, habe sich in späteren Jahren hieher zurückgezogen und auch der nachmalige Kaiser einen Theil seiner Jugend daselbst zugebracht.[2]) Aber auch ohne diese Gunst wäre Aventicums Grösse denkbar gewesen, weil die Lage im Centrum der wichtigsten Militärstrassen dieser Stadt eine hohe strategische Bedeutung verlieh. Ihre Ringmauern, deren Zug sich noch heute verfolgen lässt hatten einen Umfang von nahezu fünf Viertelstunden. Sie waren in regelmässigen Abständen von beiläufig 200—300 Fuss mit halbrund nach Innen vortretenden Thürmen versehen, deren stattliche Zahl von Bursian auf 80 bis 90 berechnet worden ist.[3]) Diese Mauerkrone umschloss ein Theater, ein Amphitheater, mehrere Tempel und Altäre des Augustus, der Victoria und des Bacchus(?). Auch Heiligthümer gallischer Gottheiten scheinen nicht gefehlt zu haben, so hat man drei Denkmäler gefunden, welche der Dea Aventina geweiht sind, eine andere keltische Specialgottheit scheinen die Lugoves zu sein, deren Name mit vergoldeten Erzbuchstaben auf einem reichen Marmorkapitäle geschrieben stand.[4]) Ueberhaupt mochte diese in herrlicher, fruchtbarer Thalgegend gelegene Stadt an Glanz der öffentlichen Gebäude, an Luxus und Pracht der Wohnungen und Villen nur wenigen Provinzialstädten des römischen Westens nachstehen. Aventicums Blüthe schloss um das Jahr 260, als die Alamannen sengend und brennend das Land überflutheten und die Stadt so gründlich zerstörten, dass sie sich seither nicht wieder erholte.[5])

Auch weiter im Westen, in den heutigen Cantonen Waadt und Wallis, erhoben sich mit der fortschreitenden Romanisirung des Landes eine Anzahl älterer Hauptorte zu Städten. So ertheilte Claudius dem jetzigen Martigny den Titel eines Forum Claudii und Stadtrecht. Dasselbe mag später den Ortschaften Sedunum (Sitten) und Tarnaiae (S. Maurice) im

---

[1]) Tacitus, Hist. I. 68. Andere Belege giebt *Bursian*, Aventicum Helvetiorum I. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich Band XVI. Heft 1. S. 3. n. 3.

[2]) *Th. Burckhardt*, Aventicum, in den Beiträgen zur vaterländischen Geschichte. Herausgegeben von der historischen Gesellschaft zu Basel. Bd. IV. Basel 1850. Seite 112.

[3]) *Bursian*, a. a. O. S. 7.

[4]) *Burckhardt* a. a. O. S. 127.

[5]) Anzeiger für schweizerische Geschichte und Alterthumskunde. Zürich 1859. Seite 58 und 1860 S. 76.

Canton Wallis zugekommen sein. Weiter abwärts wurde noch vor dem Jahr 27 v. Chr. wahrscheinlich unter August das heutige Nyon unter dem Titel einer Colonia Julia Equestris gegründet. Dieser Name, der auch öfters einfach Equestris lautet, rührte wahrscheinlich davon her weil hier das Standquartier einer römischen Reiterabtheilung lag. Als bedeutende Orte erscheinen daneben Eburodunum (Yverdon) am Neuenburgersee, Lousanna und die alte Genava. Der Umstand, dass an dem letzteren Orte in zwei Inschriften einer Magistratur für die Beaufsichtigung der öffentlichen Bauten gedacht wird, [1]) scheint auf einen nicht gewöhnlichen Monumentalbestand hinzuweisen.

Weit geringer an Zahl und Bedeutung der Colonien stellt sich dagegen die römische Ansiedelung im Norden und Osten des Landes dar. Die grössten Römerstädte waren hier Vindonissa und Augusta Rauracorum, beide jedoch von ausschliesslich militärischer Bedeutung. Windisch, von Natur aus zur Festung bestimmt, diente als Schlüssel zahlreicher Hauptstrassen, die sich von hier aus nach allen Richtungen der Grenze vertheilten. Basel-Augst war einer der Hauptstützpunkte der rheinischen Grenzvertheidigung. An seine Stelle trat später, nachdem diese Stadt, wahrscheinlich unter Diocletian, zerstört worden war, das neue Castrum Rauracense, Kaiser-Augst, dessen Wälle grösstentheils aus den Ruinen der alten Colonie errichtet wurden. Zu derselben Vertheidigungslinie gehörten endlich die Bauten, welche Diocletian und Maximian zu Stein am Rhein und Oberwinterthur errichten liessen. Zurzach (Tenedo) verdankte seine Bedeutung dem wichtigen Rheinübergange, der hier gleichzeitig durch mehrere Brücken vermittelt wurde, Baden endlich, das alte Aquae, seinen Thermen, deren Heilkraft schon zu Tacitus Zeiten bekannt und gepriesen war.

Das waren die Wege auf denen die römische Cultur in unsere Gegenden gelangte und die Pflanzstätten von denen sie sich allmählig nach den verschiedenen Richtungen hin verbreitete. Aber während diese Cultur im Westen des Landes, Dank der näheren Verbindung mit Italien und dem raschen Wachsthum der Städte und Colonien schon frühe und friedliche Fortschritte machte, so traf sie in den nordöstlichen Gegenden mit einem wenig bildsamen und zähe an der Ueberlieferung haftenden Volke zusammen. Wohl wurde hier die römische Sprache die herrschende, ebenso wurden die alten nationalen Gottheiten romanisirt, allein das waren geringe Erfolge gegenüber den Schwierigkeiten welche eine Reform des inneren Lebens darbot. In dem gebirgigen Binnenlande zumal waren solche Be-

---

[1]) Mémoires et documents de la société d'histoire et d'archéologie de Genève. Vol. IV. p. 20 u. ff.

strebungen von vornherein ausgeschlossen. So sind dort wohl römische Münzen und andere kleine Fundgegenstände zum Vorschein gekommen, aber es ist bis zur Stunde noch nicht gelungen auch nur die Spur eines römischen Gebäudes zu entdecken. Dazu kam dann dass mehrfach römische Colonien, so Vindonissa und wahrscheinlich auch Basel-Augst sich auf der Stelle älterer nationaler Niederlassungen etablirten. Man muss daher annehmen, dass auch im Flachlande eine allgemeine Verbreitung römischer Gesittung nicht stattgefunden habe, sondern dass hier vielmehr eine fortwährende Doppelcultur bestand, wobei der Kern der Urbevölkerung, soweit diess immer anging in den früheren Gewohnheiten fortlebte, und sich der ohnediess spärlichen Elemente römischer Gesittung in demselben Maasse entledigte, als die Truppen und damit die gefürchtetsten Missionäre das Land verliessen. Diese Annahme wird auch durch die Monumente bestätigt. Man hat von der Waadt bis nach Solothurn römische Inschriften in einer der dortigen Bevölkerung völlig entsprechenden Zahl gefunden, je nördlicher aber, desto seltener sind dieselben und umsomehr ist auch ihr Inhalt ein bloss officieller, sodass wohl neun Zehntel der in der Ostschweiz aufgefundenen Inscriptionen entweder mittelbar oder unmittelbar von der Reichsverwaltung herrühren. Aehnliches gilt von den spärlichen Resten römischer Bauten. Soldaten waren nicht bloss die Erbauer der Strassen, der Brücken und Wasserleitungen, sondern es beweisen die über sämmtliche Fundstätten der Ostschweiz verbreiteten Stempel der XXI. und XI. Legion zugleich, wie von der Hauptstadt bis zum entlegensten Landsitze auch der Betrieb der höheren Baukunst fast ausschliesslich in militärischen Händen lag. So ward beispielsweise das Amphitheater zu Vindonissa nur für Soldaten errichtet[1]) und hat sich unter den dort erhaltenen Grabsteinen zur Zeit noch kein einziger vorgefunden, welcher zu Ehren einer Civilperson gesetzt worden wäre.[2]) Wie es dann vollends mit der Verbreitung anderer Künste beschaffen war, darüber berichtet in unzweideutiger Weise jene berühmte Inschrift aus Amsoldingen bei Thun, wonach ein aus Lydien stammender Goldschmied mit seinem Sohne der Zunft der Zimmerleute zugetheilt wurde, ohne Zweifel nur desshalb, weil es eben an Berufsgenossen fehlte, um mit denselben eine selbständige Corporation zu bilden.[3]) Es mögen diese wenigen Thatsachen genügen, um darauf hinzuweisen, welches Gepräge die römische Kunst unter solchen Bedingungen empfing. Nur

---

[1]) *Ferd. Keller*, Statistik der römischen Ansiedelungen in der Ostschweiz. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XV. Heft 3. S. 143.

[2]) a. a. O. S. 145.

[3]) *Mommsen*, Inscriptiones confoederationis helveticae latinae. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. X. Nr. 212.

selten erhebt sich ein Werk der Architektur über den Rang des gemeinen Nutzbaues und was die übrigen Kunstleistungen betrifft, so weist ihr Inhalt mit Ausnahme einiger Mosaiken und italienischer Importwerke so durchgängig auf den Alltagsgeschmack des Soldaten, dass wir sie hierin nicht zu würdigen, in Bezug auf ihre Technik aber nur selten über den Rang eines höheren Industrieproductes zu taxiren haben.

Reicher wohl und farbiger gestaltete sich, wie wir sahen, das römische Leben im Westen des Landes. Es gab hier schon frühe neben den ausschliesslich militärischen Niederlassungen eine Anzahl friedlicher Bürgercolonien und bei der Gunst des flavischen Kaiserhauses konnte sich Aventicum wohl mit hervorragenden Gebäuden schmücken. Aber wie schon im Norden die Enttäuschung überall eintritt, wo es gilt die Spuren der römischen Kunst zu verfolgen, so macht sich hier, in dem einst so denkmalreichen Westen, dieser Ausfall nur um so empfindlicher geltend. Schon zu Ende des IV. Jahrhunderts waren gewaltige Trümmer und halbzerfallene Gebäude die einzigen Zeugen, aus denen Ammianus Marcellinus (er schrieb um das Jahr 390) die frühere Pracht und Grösse der Hauptstadt zu bemessen glaubte.[1]) Was aber damals bestanden hatte, ist nachträglich von den Burgundern nur um so gründlicher vertilgt worden. Ein paar halbverschüttete Bauwerke, die überall hinzerstreuten Architekturfragmente, und die Schätze eines kleinen ausgesuchten Museums — das ist Alles was sich heute noch erhalten hat. Dieselbe Armuth an römischen Resten, vielleicht noch in höherem Grade bieten die übrigen Colonien des Westens dar. Lückenhaft und ungenügend, wie daher eine Schilderung der römischen Kunstzustände in unserer Heimath nur immer ausfallen könnte, muss es statt dessen genügen im Hinblicke auf einzelne der hier vertretenen Monumente und Kunstzweige ein Bild der römischen Kunst zu entwerfen und daraus dasjenige festzuhalten was für diese wie für die späteren Epochen maassgebend geworden ist.

Schweigend oder sprechend zeugt die ganze Literatur der Römer, dass diesem Volke ein höherer Kunstsinn abgesprochen werden muss. Es ist diess sehr wohl erklärlich, wenn man sich die Geschichte und den Cha-

---

[1]) *Ammianus Marcellinus*, XV, 11. „Et Aventicum desertam quidem civitatem, sed non ignobilem quondam, ut aedificia semiruta nunc quoque demonstrant." So wörtlich wird nun der Ausdruck „Einöde" kaum zu fassen sein. Wohl mochten die Prachtbauten in Trümmern liegen, allein eine mehr oder weniger spärliche Bevölkerung hat sicher fortbestanden, wie denn Aventicum noch ums Jahr 400 in der Notitia provinciarum als civitas aufgeführt wird. (*Burckhardt* a. a. O. S. 145). Auch später, bis zum Jahre 500 etwa, erscheint Aventicum als Bischofssitz und unter den Merowingern noch als Münzstätte (vergl. *Anzeiger* für schweizerische Geschichte und Alterthumskunde IX. S. 32 und *Bursian*, Aventicum I. S. 14. n. 1).

rakter des Staates vergegenwärtigt. Jene freie Geltung des Individuums, welche den Grundton hellenischen Lebens bildete war in Rom nur in bedingtem Maasse vorhanden. Die strenge Majestät eines welterobernden Staates und ein bis zur letzten Clausel vollendeter Rechtsbau einten und beherrschten die Menge. Der Einzelne blieb zwar nicht das willenlose Werkzeug orientalischen Despotismus, seine freie Entwickelung war nicht ausgeschlossen, aber die Tugenden und die Fähigkeiten durch welche er glänzte, Staatsklugheit und Tapferkeit, Wissenschaften und Künste kamen zuvörderst einem Staate zu Gute, der in der praktischen Vereinigung aller ihm zu Gebote stehenden Mittel die sicherste Grundlage der Machtentfaltung kannte.

Dieser ausgesprochene Hang nach Besitzthum und das Streben nach Centralisation erklären die Zugänglichkeit der Römer für ausländische Sitten und Gebräuche, ihre ausserordentliche Toleranz gegen fremde Religionen, aber ebenso deutlich spiegelt sich dieser Zug in der Kunst. Haben wollte und musste man auch die Kunst, weil sie dem Staate zur Verherrlichung diente, aber Schönes zu erfinden und zu gestalten widersprach der Praxis des Römers, denn dazu gab es ja unterjochte Völker deren weichliche Cultur dem Luxus und dem Kitzel der Schaulust ein volles Genüge leistete.[5]) So ist es denn auch bezeichnend wie die Kunst bei den Römern wohl von jeher dazu diente einzelnen Privatzwecken zu genügen,[2]) und die Erinnerung an grossartige Ereignisse und Personen zu verewigen, dieselbe aber als die unzertrennliche Gefährtin höheren Daseins und eines feinsinnigen Lebensgenusses zu betrachten, das hatte man erst von den unterworfenen Griechen gelernt.

Es ist daher gewiss kein Zufall, dass unter allen Leistungen der römischen Kunst diejenigen der Architektur bei weitem die zahlreichsten und hervorragendsten sind. „Ein Volk von so vorwiegend praktischer Richtung wird sich vor Allem der Baukunst zuwenden, hat diese doch selbst eine Zwischenstellung, die den materiellen Zwecken des Lebens eine ideale Verkörperung leiht.“ Aber auch da hat ein selbständiges Schaffen nicht stattgefunden, auch da sind die Römer nur die Eroberer, die es verstehen die Errungenschaften Anderer zu sammeln und aus denselben das ihnen Zusagende zweckentsprechend umzugestalten. Nichts ist geeigneter diese Thatsache zu belegen als die Gestaltung des römischen Tempels, sie ist

---

[1]) Vergleiche die Weissagung des Anchises bei *Virgil*, VI. 847 u. f. Andere mögen den Marmor beleben, dem weichen Erze Athem verleihen, Roms Künste sind es die Völker zu beherrschen, die Stolzen bekriegen, der Schwachen schonen.

[2]) Vergl. u. a. über die Benutzung von Porträten und sonstigen Schildereien bei Gerichtsverhandlungen *Friedländer*, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms. Bd. III. S. 146.

nichts anderes als ein Gemisch von altitalischen, etruskischen Ueberlieferungen und griechischen Elementen. Was die Römer an diesem Ausbau vollendet haben, kommt lediglich auf die Rechnung ihrer Prunksucht und Praxis zu stehen. Dahin gehört die Vermehrung des Säulenschmuckes durch neue Ordnungen, die Verbindung derselben mit dem etruskischen Gewölbebau, auch neue Grundrissformen brachten die Römer auf, den Monopteros, wo die Kuppel auf einem Kreise von Säulen ruht und den Peripteros, wo die Stützen in Form eines runden Umganges, die gewölbte Cella, den Mauerbau des Tempels begleiten.

Alle diese Bauten aber treten an Umfang und Bedeutung zurück neben einer anderen Classe von Denkmälern, in denen sich der Geist des Römers in seiner wahren Grösse aber auch in der ganzen Schärfe seiner Einseitigkeit zu erkennen giebt. Die Kunst der Hellenen war der Gottheit und den Musen geweiht, ihre höchsten Leistungen sind die Tempel und die Theater, diesen allein auch kam die Auszeichnung zu in dem bildgeschmückten Giebel die Triumphe der Plastik zu zeigen. Die Kunst der Römer umgekehrt erscheint in erster Linie bürgerlichen Zwecken gewidmet. Wo es gilt seine Macht zu festigen, da erkennt der Herrscher ein sicheres Mittel in der Gründung derjenigen Institute, welche den Unterthanen zu Lust und Nutzen gereichen. Als Augustus einmal einen Schauspieler wegen des Benehmens gegen seinen Rivalen tadelte, da erhielt er zur Antwort: „Es ist Dein Vortheil Caesar, dass sich das Volk mit uns beschäftige!“ Roms Unheil war sein Pöbel, kostspielig weil er unterhalten sein wollte, gefährlich weil er müssig ging. Kaiser war nur der, welcher für Brodt und Spiele sorgte. So wurden diese Letzteren, welche ursprünglich zur Verherrlichung der Götterfeste dienten, ein Mittel, durch welches sich die wahnsinnigsten Regenten in der Volksgunst zu erhalten wussten. Bühnenspiele mögen die älteste Gattung gewesen sein. Im Allgemeinen kam die Einrichtung des römischen Theaters derjenigen des griechischen ziemlich gleich. Sie bestand aus einer erhöhten Bühne, der Scena vor welcher sich halbrund und treppenförmig ansteigend die Sitze für die Zuschauer aufbaueten. „Aber der Menge, deren Nerven kaum mehr durch die krasseste Wirklichkeit erschüttert werden konnten, blieben der Schein der Bühne natürlich unendlich fern und die Gestalten der idealen Welt nur leblose Schatten.“ Für die römische Plebs war eine kräftigere Nahrung nöthig. Sie fand sich in den Rasereien der Cirken und Amphitheater, jene für das Wettlaufen der Wagen und Reiter und diese für die Thierhetzen, für die Gladiatorenkämpfe, ja selbst für ganze Seeschlachten (Naumachien). In beiden Bauten umschlossen amphitheatralisch aufsteigende Sitzreihen, dort in länglicher Ausdehnung, hier, im Amphitheater, in Form einer gedrungenen Ellipse den tiefliegenden Kampfplatz, die Arena. So gewaltig waren einzelne dieser

Bauten, dass das Colosseum in Rom 87,000 Zuschauer zu fassen vermochte, und so unsinnig mitunter der Aufwand, dass in Rom allein, innerhalb eines einzigen Jahres, 4 bis 5000 Gladiatoren auftraten. Aber selbst die Aufregung blutiger Gefechte reichte nicht mehr hin, um den Schaukitzel des niedrigen und vornehmen Pöbels zu befriedigen. Es kam soweit, dass Domitian einmal Weiber und Zwerge gegen einander auftreten liess. In Italien war kein Städtchen zu klein und zu armselig, dass dort nicht gelegentlich in einer mehr oder weniger improvisirten Arena Wildschweine und Bären gehetzt geworden wären. Nächst Italien waren diese Spiele am häufigsten in Gallien, ebenso sind in der Schweiz noch mehrere Amphitheater von zum Theil sehr beträchtlicher Ausdehnung nachweisbar.[1]) Dasjenige von Martinach (Octodurum), noch heute in den theilweise mannshohen und annähernd kreisrunden Substructionen erkennbar, misst in der grösseren Achse 214, in der kleinen 201 Fuss. Noch grösser war dasjenige von Aventicum, die Zahl der Zuschauer welche dasselbe fassen konnte, ist mit Sicherheit auf mehr als 8780 zu berechnen. Die Lage derjenigen von Baden und Vindonissa ist nur noch aus der ovalen Einsenkung des Bodens zu erkennen, während die früherer Ansicht zu Folge ebenfalls von einem Solchen herstammenden Ruinen in Basel-Augst neuerdings für die Reste eines Theaters erklärt worden sind.[2])

Zu Roms hervorragendsten Bauten gehörten ferner die Thermen. „Nichts Schlechteres als Nero, nichts Herrlicheres als die Neronischen Thermen" lautete ein damaliges Sprichwort. Zunächst für die Badenden bestimmt umschloss der Kern der Anlage die verschiedenen Bassins mit kaltem, lauem und warmem Wasser, sodann die Säle wo man bei trockener Hitze zu schwitzen pflegte, die Gemächer wo man den Körper mit Salben tractirte, sich reiben und kneten liess. Wie aber der Ursprung solcher Bauten in den Palästren der Griechen zu suchen ist, wo sie erst nachträglich die Leibesübungen ergänzten, so war auch für diese in den römischen Thermen ein besonderer Raum geöffnet, gruppirte sich hier zunächst ein geselliger Verkehr, aus dem sich in letzter Linie Geist und Wissenschaftlichkeit in die Schulen, Lehrsäle und Lesezimmer schieden, die sich in immer weiterer Ausdehnung den Thermen anschlossen. Keinen Genuss, kein Bedürfniss die Geist und Körper kannten, keinen Luxus hätte es geben können, denen

---

[1]) Vergl. hierüber ausser den oben citirten Werken die kurze Uebersicht bei *L. Friedländer*. Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms. 2. Th. S. 431 u. f.

[2]) Eine anschauliche Schilderung dieses Theaters giebt der Basler *Andreas Ryff* bei Anlass der 1582 daselbst vorgenommenen Ausgrabungen. Vergl. Beiträge zur vaterländischen Geschichte, herausgegeben von der historischen Gesellschaft von Basel. Bd. IX. 1870. S. 167. u. f. Ueber das Theater von Avenches vgl. *Bursian* Aventicum I. S. 14.

hier nicht und zwar in erstaunlicher Mannigfaltigkeit entsprochen worden wäre. Diese Lust am Badeleben und an Allem was damit zusammenhing haben die Römer auch den Provincialen mitgetheilt. Selten sogar entbehrt der einfachste Landsitz einer Badeeinrichtung und wie man auch diesseits der Alpen dergleichen Anlagen zuweilen mit ungewöhnlichem Luxus auszustatten pflegte, beweisen die wiederholt in Baden ausgegrabenen Thermalreste.

Zahlreicher als diese öffentlichen Anlagen sind in der Schweiz die Spuren römischer Villen und Privatsitze gefunden worden. Im Allgemeinen unterschied sich das Wohnhaus der Alten von den mittelalterlichen und den modernen Privatbauten durch eine geringere Höhe bei grösserer Flächenausdehnung. Das Ganze bestand aus einem breitgelagerten Complexe von zahlreichen, höchstens zweistöckigen Anlagen, die sich in der Regel um zwei Höfe, einen vorderen, das Atrium und einen hinteren Hof, das Peristyl gruppirten. Die Erstere dieser Abtheilungen war dem geschäftlichen Verkehre bestimmt. Sie enthielt in städtischen Häusern die Kaufläden und Magazine, in vornehmeren Gebäuden und Landsitzen die verschiedenen Räume für den ökonomischen Betrieb, die Wohnungen der damit Betrauten und im Allgemeinen wohl die Dienstlocale überhaupt. Erst die zweite Abtheilung ist als das eigentliche Wohnhaus zu betrachten, so dass sich das familiäre und gesellige Leben in vornehmer Zurückhaltung gegen die Oeffentlichkeit ausschliesslich in dem Peristyle, in den um dasselbe gelagerten Wohn- und Gesellschaftsräumen und in den Gärten entwickelte, die sich nicht selten in weitläufiger Ausdehnung der Rückseite dieses Complexes anschlossen. Im Wesentlichen also beruht die Anlage des römischen Wohnhauses auf demselben Systeme, das seit Constantins Zeit durch die Palastbauten von Rom, Ravenna und Achen bis in den späteren Burgenbau des Mittelalters zu verfolgen ist.

Es ist nun selbstverständlich dass in einer Villa dieses Princip nicht immer oder nur theilweise befolgt werden konnte. Die mannigfaltigen Bedürfnisse, welche das Landleben mit sich brachte, die Rücksichten ferner, welche auf die Territorialbeschaffenheit, insbesondere in gebirgigen Gegenden zu nehmen waren, und noch viele andere Zufälligkeiten führten zu mancherlei Abänderungen, die sich so leicht nicht umgehen liessen. Zwei Regeln der Praxis indessen sind bezeichnend für alle diese Anlagen: die meistens augenfällige Trennung der Sommer- und Wintergemächer und eine überaus glückliche Wahl des Standortes, mit der sich eine seltene Geschicklichkeit in der Berücksichtigung der territorialen und der klimatischen Verhältnisse verbindet. In der Regel findet man diese Niederlassungen an Abhängen, wo eine sonnige Lage mit ausgesuchter Fernsicht sich darbietet und einen Aufbau ermöglichte, der mit seinen schattigen Hallen und den offenen

Höfen mit immer neuen malerischen Durchsichten ein Ideal der Verbindung von Kunst und Natur verwirklicht. Dazu kam dann in der Regel eine Fülle von fliessendem Wasser, das von den Bergen durch die verschiedenen Terrassen der Anlage heruntergeleitet Auge und Ohr erquickte, die Bäder füllte und alle die beliebten Wasserkünste ermöglichte, deren Reiz nur selten einem römischen Landsitze abgeht. Solche Anlagen, wie sie auch in der östlichen Schweiz mehrfach nachgewiesen worden sind, waren wohl meist nur einfache Beamtenwohnungen, bescheidene Villen, aber sie vereinigten alle Bedingungen eines gesunden, fröhlichen und sicheren Daseins und durchwegs erfreut es zu sehen, wie überall die Kunst, selbst unter den einfachsten Verhältnissen, ihr Recht behauptete.[1])

Gewiss ist es, dass eine wahrhaft ideale Richtung der römischen Architektur nicht zu Grunde liegt. Was ihre Schöpfungen auszeichnet ist mehr der Reichthum und die Pracht der äusseren Erscheinung als die strenge Gesetzmässigkeit, welche den griechischen Werken innewohnt. Zwei Vorzüge sind es aber dennoch, welche der Baukunst der Römer vor derjenigen aller Völker zukommen und ihren Werken eine ewig dauernde Bedeutung verschaffen; es sind diess die wunderbare Grossartigkeit der inneren und äusseren Raumgliederung und eine Vielseitigkeit und Gewandtheit der Technik, wie sie seit den Tagen der Pharaonen kein Volk mehr besass. Ein Zeugniss davon liefern selbst die bescheidenen Werke, welche die Römer diesseits der Alpen förderten. Durchwegs imponirt uns die Sorgfalt und Genauigkeit ihrer Ausführung und staunt man billig über die Vielseitigkeit einer Technik, die stets die Natur ihrer Aufgaben ebenso sehr wie diejenige des jeweilig zu Gebote stehenden Materiales zu berücksichtigen wusste.[2]) Noch grossartiger freilich geben sich diese Eigenschaften in den Denkmälern Italiens und vor Allem in denjenigen Roms zu erkennen. Die Menschen und die Jahrhunderte haben an ihrer Zerstörung gearbeitet, aber sie scheinen für die Ewigkeit geschaffen, mächtig wie Felsen und unverwüstlich steht ihr Gerippe noch immer da.

Es ist begreiflich dass eine solche Grossartigkeit und Solidität des Massenbaues auch in den äusseren Zuthaten, in dem Beiwerke des architektonischen Details einen gesteigerten Ausdruck verlangte. Im Allgemeinen schloss sich hierin die römische Kunst den in der griechischen Architektur überlieferten Vorbildern an, freilich ohne dass es ihr jemals gelungen wäre

[1]) Vergl. hierüber die interessanten Zusammenstellungen von *F. Keller*, die römischen Ansiedelungen in der Ostschweiz. II. Abtheilung. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XV. Heft 2.

[2]) Ueber die verschiedenen Gattungen römischer Bautechnik *Otte*, Geschichte der deutschen Baukunst von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Leipzig 1861. Seite 3 u. ff.

sich in den Geist und das Wesen hellenischer Schöpfungen zu versenken. Der Triumph der griechischen Architektur bestand darin, dass die ästhetische Bedeutung eines jedes Baugliedes, seine Beziehung zum Ganzen klar und deutlich aus seiner Form hervorging. Das einzelne Glied war keine todte Masse, keine zufällige Form, sondern seine Gestalt wurde bestimmt durch die Function, welche dasselbe im Organismus des Ganzen versah.

Wiewohl nun die Römer den äusseren Schein dieser Formen ebenso geläufig verstanden, als sie anderseits über die Mittel und Wege zu einer vollendeten Wiedergabe derselben verfügten, so war eben der Geist dem sie entsprangen dieser Zeit für immer entschwunden. Die Bedürfnisse hatten sich geändert und mit ihnen der Geschmack. Man hatte es verlernt eine Kunst zu schätzen, die ausser dem Selbstzwecke, den sie erfüllte, jedes andere Begehren, die Gelüste der Grossen vorab, in keuscher Strenge zurückwies. So kann es nicht wundern, dass namentlich der dorische Stil mit seinem gewichtigen Ernste bei den Römern keinen Anklang fand, man müsste denn an seine Stelle die sogenannte toscanische Ordnung setzen, „ein schwächlicher Dorismus mit mancherlei Eigenthümlichkeiten des jonischen Stiles vermischt." Auch der jonische Stil erlitt bedeutende Aenderungen. Seine Formen sind zu weich und zu tief empfunden, als dass sie unter den Händen der Römer nicht gelitten hätten. Es zeigt diess ein einziges Beispiel: Die Griechen pflegten die Voluten, die Spiralen des jonischen Kapitäls aus freier Hand zu gestalten, ihre Bewegung erhielt dadurch den Reiz einer frischen Natürlichkeit, die aber sofort verschwinden musste, als die Römer mit Hülfe des Zirkels ihren Schwung zu reproduciren suchten.

Hand in Hand mit diesem Verfalle des Formenwesens, der in grossartigem Maassstabe etwa seit der Mitte des zweiten Jahrhunderts beginnt, tritt das Streben nach Prunk und Ueberladung immer mehr in den Vordergrund. Nichts ist bezeichnender für diese Richtung als die Verschwendung kostbarer Materialien.[1]) Noch fast bis zu Ende der republikanischen Zeit war Marmor, selbst der inländische aus Carrara, weder für architektonische noch decorative Werke gebraucht worden. Erst zwischen den Jahren 78—44 v. Chr. begann sich auch darin der Luxus, und zwar sehr rasch, zu entfalten. Mamurra, Caesars Praefectus fabrorum in Gallien war der Erste der in seinem Hause das sogenannte opus alexandrinum, die Verkleidung der Wände mit Tafeln aus fremdem Marmor einführte, es ging dann nicht lange dass selbst Fussböden in diesem Schmucke prangten. Aber auch das genügte nicht mehr. Man fing unter Claudius an „mit dem Stein zu malen," das heisst die einzelnen Platten wurden jetzt künstlich zusammengeschnitten

[1]) Vergl. hierüber *Friedländer*, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms. Bd. III. S. 58 u. ff. und *Semper*, der Stil u. s. w. Bd. I. S. 491 u. ff.

so dass sie sich nach Formen und Farben zu Figuren, ja selbst zu ganzen Bildern vereinigten. Unter Hadrian dürfte diese Verwendung fremdartiger Gesteine, meistens orientalischer Herkunft, ihre höchste Stufe erreicht haben. Die jüngsten Entdeckungen in der Marmorata zu Rom geben einen Begriff von dem unermesslichen Prunke, der sich allein in der Hauptstadt entfaltete. Man hat dort an die tausend Steinmassen gefunden, die ohne Zweifel nur als ein Ueberschuss der bei den Bauten der Flavier und Antonine verwendeten Materialien zu betrachten sind. Aber auch in fernen Provinzen scheute man weder Kosten noch Schwierigkeiten, um sich diese fremde Pracht zu verschaffen. So enthält das kleine Museum in Avenches eine ganze Sammlung fremdartiger Steine, die alle zum Schmucke dortiger Römerbauten gedient haben.[1])

Die Liebhabereien, welche diesen Luxus förderten, mögen verschiedene gewesen sein. Zunächst ist es sicher dass manche Stoffe nur desshalb in die Mode kamen, weil ihre Bearbeitung ungewöhnliche Schwierigkeiten erforderte. Es war dies namentlich in der späteren Kaiserzeit der Fall, wo man Statuen und Reliefs mit peinlicher Mühe aus den zähesten Steinarten, aus orientalischem Porphyr, Basalt, Granit und dergl. zu fertigen pflegte. Nicht minder als die Kostbarkeit der Arbeit war an und für sich der Werth des Materials geschätzt. Wenn wir z. B. hören dass im Palatin ein Zimmer nur mit Silber und Edelsteinen ausstaffirt war, dass im Palaste Neros ein ganzer Fortunatempel aus durchscheinenden Steinen errichtet wurde, oder wenn vollends berichtet wird, wie das innere Heiligthum des alexandrinischen Serapeums mit dreifacher Vertäfelung, zuerst aus Gold, dann von Silber und zuletzt mit Erz beschlagen war, so sind dies eben Aeusserungen eines Geschmackes, der nur in den Barbarismen orientalischen Prunkes sich wiederfindet.

Immerhin mag es sein, dass dergleichen Extravaganzen zu den Seltenheiten gehörten. Ein Rest des antiken Schönheitsgefühles wirkte fort, auch während der steigenden Prunksucht späterer Zeiten und manchmal mochte neben den unlauteren Absichten allein schon die Vorliebe für eine glänzende und lebenslustige Decoration die Verwendung dieser kostbaren Importartikel veranlasst haben. Dafür spricht die Vorliebe für bunte Marmorarten, die unter allen Gattungen weitaus die Mehrzahl bilden, und spricht eben so sehr die ausserordentliche Verbreitung der Mosaiken, die selbst in den provincialen Bauten unserer Gegenden zu dem gewöhnlichsten Schmuck gehörten. Buntfarbige Würfel von Stein oder Glas werden nach einer be-

[1]) Auch unter den Sculpturen, die allerdings zum grössten Theil aus dem in der Nähe gebrochenen Jurakalkstein gefertigt sind, giebt es mehrere zu denen italienischer Marmor verwendet wurde. *Bursian*, Aventicum a. a. O. Bd. XVI. I. Abthlg. Heft 2. S. 29.

stimmten Zeichnung in das weiche Mörtellager eingefügt, so dass sie sich an Fussböden, Wänden und Decken zu ganzen Cyklen von oft enormen Dimensionen verbinden. Schon vor Sulla (138—78 v. Chr.) war diese Technik gekannt und bald nachher so allgemein gebräuchlich, dass Caesar Mosaikfussböden sogar auf Feldzügen mit sich führte um sie in seinem Zelte auslegen zu lassen. Anfänglich mochten diese Werke nur decorativ, meistens teppichartig gehalten sein, man erwog den Zweck, zu welchem sie geschaffen waren, und suchte demselben entsprechend auch den Schmuck zu gestalten. Eine kräftigere Zeichnung bildet den Saum, welcher den Wänden folgend den Fussboden umgiebt, während die grosse Fläche entweder mäanderartig oder mit Rauten, Kreisen und Polygonen geschmückt ist, die sich in mannigfachen Combinationen um ein grösseres Centrum gruppiren, und theils mit Ornamenten und Masken theils auch mit kleinen Figuren, mit Eroten, Göttern, den Personificationen von Winden, mit Hibriden, Thieren u. s. w. gefüllt sind.[1]) Erst später kam die auch heutzutage so allgemein verbreitete Geschmacksverirrung auf, an die Stelle jener einfachen Motive ganze Compositionen, Stillleben, Genrebilder ja mitunter ganze Schlachtenscenen u. s. w. zu setzen, die man nun wohl oder übel mit Füssen treten musste. So ist noch in Orbe im C. Waadt das Saumstück eines Fussbodens erhalten, auf dem ein von Ochsen bespannter Wagen mit mehreren Figuren dargestellt ist, ein anderer jetzt zerstörter Fussboden in Avenches zeigte die Gestalt des musicirenden Orpheus von wilden Thieren umringt, ein dritter, der zu Cormerod bei Avenches entdeckt wurde und jetzt im Museum zu Freiburg aufbewahrt wird, den Kampf des Theseus mit dem Minotaurus, umgeben von der auch im Mittelalter üblichen Darstellung des Labyrinthes u. s. w.[2]) Endlich, etwa seit Plinius Zeit hatte man angefangen auch die Wände und Gewölbe mit Musiven zu schmücken, und zwar kam hierfür eine neue Technik, das Mosaik aus Glasstiften auf. Es liess sich dagegen nichts einwenden so lange sich dieser Schmuck auf die Thermen und Privatbäder beschränkte, wo der eigentlichen Malerei von Seiten der Feuchtigkeit Gefahr

---

[1]) Abbildungen solcher Mosaikfussböden finden sich mehrfach in *Bursians* Beschreibung der Alterthümer von Avenches. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Band XVI. I. Abtheilung Heft 5. Tafel 24. 25. 27-30. 31. Einfachere, ebenfalls ornamentale Mosaiken sind erhalten in den sog. Römerbädern in *Zofingen* und einem bei S. Lucius in *Chur* ausgegrabenen Fussboden im Museum derselben Stadt. Vergleiche die Abbildungen in den genannten Mittheilungen Bd. XV, 3 Heft Taf. 7 und Bd. XII. Heft 7. Taf. 6.

[2]) Mittheilungen a. a. O. Taf. 23. 28. 29. und II. Abtheilung Heft 1. Eines der schönsten Mosaiken dieser Gattung enthält der 1862 bei Orbe entdeckte Fussboden. Vergl. A. Klügmann im Bulletino di corrispondenza archeologica 1863. Nr. XI., p. 193 u. ff.

drohte. Um so folgenschwerer für die Kunst wurde aber dieser Vorgang von dem Momente an, wo derselbe zu einer allgemeinen Nachahmung aufforderte, denn neben einer solchen Decoration konnte eine architektonische Gliederung nicht mehr bestehen. Sie musste entweder völlig zurücktreten oder sich zu derjenigen barocken Kolossalität versteigen, welche denn allerdings für die spätrömische Architektur bezeichnend geworden ist. Schon früher sahen wir, wie die Elemente der griechischen Architektur von den Römern umgebildet wurden. Den grössten und dauerndsten Beifall hatte noch immer die korinthische Ordnung behauptet. Eine anmuthige Sage, die ihre Erfindung in die Zeit des peloponnesischen Krieges versetzt, erzählt, wie auf dem Grabe eines korinthischen Mädchens ein Korb mit den Lieblingsgegenständen der Verstorbenen hingestellt und dann mit einem Steine beschwert worden sei. Ein Akanthus, unser Bärenklau, habe seine Ranken getrieben und diese, emporwachsend, hätten sich an den Ecken des Ziegels zu Voluten zusammengerollt. Dieser Anblick habe dann eben einen Bildhauer, Kallimachos, auf die Erfindung des korinthischen Kapitäls gebracht. Aber auch diese Ordnung, wie verbreitet sie unter den römischen Bauwerken erscheint, befriedigte auf die Dauer nicht mehr. Man griff zu den abenteuerlichsten Zwitterformen. So entstand die composite Ordnung, eine Verbindung des korinthischen mit dem jonischen Kapitäle, so nämlich dass das Letztere dem Ersteren aufgesetzt wurde. Zuletzt endlich fand man auch die üppigsten Ornamente zu nüchtern, man versetzte sie mit einer Menge figürlicher Gegenstände. Die Voluten des jonischen und korinthischen Kapitäls wurden mit Köpfen, die Kelche mit Trophäen, Thiergestalten, ja zuletzt mit ganzen Compositionen bedeckt. Die Basiliken Roms allein enthalten eine ganze Auswahl dieser spätrömischen Verbildungen. Aber auch unter den heimischen Monumenten kehren sie vielfach wieder. So finden sich in Avenches Reste von Kranzgesimsen, welche mit Greifen, Seestieren, Seepferden u. s. w. geschmückt sind, die sich symmetrisch miteinander verschlingen oder einem candelaberartigen Gefässe zuwenden. In der guten alten Zeit pflegte man solche Gliederungen mit einfachen Palmetten zu schmücken, sie sollten durch ihre aufrechte Stellung das unbelastete Emporstreben des krönenden Gesimses versinnlichen. Aehnliche Erscheinungen kehren an andern Gliederungen wieder: Menschliche Masken, welche an der Stelle der altherkömmlichen Akanthusranken die Kragsteine, die Mutuli, unterhalb des Gesimses decoriren, dann die Umbildung des Eierstabes, der aus einer Reihe von Amazonenschilden zusammengesetzt erscheint. Auch die Kapitäle nehmen andere Formen an; der Kelch wird breit, gedrückt und mit einfachen Blattreihen geschmückt, die aus dem Wulste emporwachsend ohne Unterbrechung bis zur Deckplatte aufsteigen und oftmals Combinationen zeigen, die unmittelbar an die späteren Formen des romanischen

Mittelalters erinnern.[1]) Ueberhaupt scheint es dass viele dieser späteren Gliederungen, zumal die Barbarismen provinzialer Architektur unmittelbar in die Kunst des Mittelalters hinübergewandert sind.

Die Schöpfungen der Architektur sind diejenigen, in denen sich am unverholensten die schwülstige Pracht und die derbe Sinnlichkeit des römischen Geschmackes zu erkennen giebt, es ist dies auch vollkommen begreiflich, da diese Kunst ja vorzugsweise im Dienste der Grossen stand. Auch die Plastik und die Malerei sind in Folge der Wandlungen, welche Gedanken und Stoffe seit den letzten Jahrhunderten erlitten auf einer abschüssigen Bahn zum Verfalle. Nur auf einem Gebiete regt sich noch lange der Formensinn der guten alten Zeit, nämlich in den mehr handwerklichen Erzeugnissen, welche die sogenannte Kleinkunst für den Gebrauch des täglichen Lebens schuf. Man pflegt der modernen Kunst, nicht ohne Grund, den Vorwurf zu machen, dass ihr bei manchen unbestreitbaren Vorzügen die nähere Beziehung zum Leben und mithin auch das wahrhaft Volksthümliche fehle. In der That ist das heutige Kunstwerk nicht sowohl der Ausdruck einer bestimmten, herrschenden Cultur, als vielmehr das Bekenntniss einzelner, abgeschlossener Persönlichkeiten, deren Bildung nicht selten auf ferne, unserem Zeitalter entlegene Ideale und Quellen zurückführt. Ist schon deshalb ein allgemeines Verständniss mancher Schöpfungen unmöglich, so kömmt noch dazu, dass auch die äusserliche numerische Productivität der modernen Künstler als eine verhältnissmässig beschränkte bezeichnet werden muss. Die Kunst des modernen Zeitalters ist ihrem ganzen Wesen nach „aristokratisch gesinnt", denn ihr Schaffen ist nur einer kleinen Zahl von bevorzugten Kreisen und Individuen zugewendet. Die Kunst des Alterthums, auch die der späteren Kaiserzeit, hat für alle Klassen und Bildungsgrade gesorgt.

Nichts ist bezeichnender für diese Vielseitigkeit der antiken Kunst, als die innigen Beziehungen, die zwischen ihr und dem Handwerke bestanden. Zuerst bei den Griechen hatte sich dieses Verhältniss in wunderbarer Weise entwickelt, denn wo ein Drang nach Schönheit das ganze Dasein eines Volkes erfüllt, da macht auch im Kleinen die Lust und Freude an künstlerischer Gestaltung sich geltend. So ist es bedeutsam, wie die hellenische Sprache mit demselben „Techne" ebenso wohl das handwerkliche Schaffen wie die höhere Thätigkeit des bildenden Künstlers bezeichnet. Auch bei

---

[1]) Eine Auswahl dieser späteren Formen bei *Bursian* a. a. O. Bd. XVI. I. Abtheilung II. Heft. Ein korinthisches Kapitäl aus Bourg-Martigny, wo an der Stelle der Voluten Menschenköpfe hervortreten bei *Meyer*, die römischen Alpenstrassen l. c. Taf. 1. Ueber die späteren Monumente Roms findet sich immer noch die vollständigste Auswahl bei *Piranesi*, de Romanorum magnificentia et architectura. Rom 1761.

den Etruskern fand das Kunsthandwerk, insbesondere die Metallotechnik, eine hohe Pflege. Zeugnisse dafür geben die in der Schweiz wiederholt gemachten Funde, so ein schöner Bronzespiegel aus Aventicum, der jetzt im Museum von Lausanne aufbewahrt wird und dessen Rückseite äusserst sinnreich mit der Darstellung des Paris-Urtheils geschmückt ist, dahin gehört ferner die prächtige im Jahre 1851 bei Grächwyl im Canton Bern entdeckte Bronze-Vase (jetzt im Museum von Bern) die nach Form und Schmuck als ein Muster metallotechnischer Behandlung gelten kann.[1]) Bei den Römern vollends trug Alles dazu bei, um die Entwickelung des Kunsthandwerkes zu fördern. Schon zu Sullas Zeit war es eine Ausnahme, wenn Bilder und Statuen in einem reichen Hause fehlten. Aber auch kleinere Existenzen entbehrten nicht gern die Kunst und ihre Verschönerung der Geräthe des täglichen Lebens. Die Schätze Herculanums und Pompejis belehren uns ebenso sehr wie die bescheidenen Funde aus unseren Gegenden über ein Verständniss der Kunst und eine Theilnahme an ihrem Wirken, die ohne Ausnahme alle Stände erfüllten. In der That lagen aber auch günstigere Verhältnisse nirgends vor als in der damaligen Zeit. Als lachende Erben hatten die Römer den Vollbesitz der hellenischen Kunst übernommen, Reichthum und Wohlgefallen an prunkvoller Umgebung kannten weder Opfer noch Schranken, eine Technik endlich, die bis zuletzt in steter Vervollkommnung begriffen war, bot Raum für alle Forderungen und vermittelte leicht und billig auch dem Aermeren den Mitgenuss an den gefeiertsten Schöpfungen alter und jüngerer Kunst.[2]) Heutzutage, wo ein fabrikmässiges Schaffen in gedankenlosem Einerlei dieselben Formen und Motive ohne Rücksicht auf Stoff und Gebrauch wiederholt, möchte man sich zu der Ansicht bekennen, dass Form und Nutzen zwei unvereinbare Begriffe geworden seien. In der römischen Zeit entbehrte kein Werkzeug und kein Geräthe diejenige künstlerische Veredelung, welche allein dem Stoffe seine Bedeutung und dem Geräthe den höheren Ausdruck seiner Bestimmung verleiht. Die meisten der in unseren Gegenden gefundenen Utensilien und Schaustücke sind nur Producte einer ländlichen Kunst, sie weisen mit Ausnahme weniger Importwerke auf die Frivolität oder den Alltagsgeschmack des Soldaten zurück, aber auch hier kann man stets beobachten, wie der Inhalt der künstlerischen Ausstattung den Zwecken und der Sinnesrichtung entspricht, für welche diese Gegenstände berechnet waren. So überraschen namentlich die Gefässe nicht bloss durch die Mannigfaltigkeit und Schönheit ihrer Bewegung,

---

[1]) Die Abbildungen beider Gegenstände finden sich in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft; Bd. XVII. Heft 5. Der Spiegel wiederholt bei *Bursian*, Aventicum a. a. O. XVI. I. Abthlg. Heft 4. Tafel 22.

[2]) *Friedländer*, a. a. O. S. 137 u. f. und S. 194 u. f.

sondern ebenso sehr durch die Klarheit, mit welcher ihre Bestimmung bald durch die Gesammtform, bald durch die decorative Ausstattung angedeutet ist. Der Krug z. B. wird, weil er transportabel ist, durch einen Fuss isolirt und dessen Bewegung durch einen Kranz von herabfallenden, nach unten sich ausbreitenden Blättern verstärkt. Und wieder erscheint dasselbe Ornament am Halse, aber jetzt umgekehrt, aufrecht gestellt, weil hier der Inhalt des Gefässes durch die Mündung sich entleert. So gestaltet sich auch diese letztere jeweilig nach dem Maasse des Aufnehmens und des Ausgebens; sie erweitert sich, wo Beides in gleicher Fülle erfolgt, und sie wird umgekehrt zum hohen und engeren Trichter, wo das Ausgiessen, wie bei der Salbbüchse nur in spärlichem Maasse vor sich geht. Eine ähnliche Symbolik waltet in der ornamentalen und figürlichen Ausstattung solcher Gefässe: man liebt es die Opfergefässe mit olympischen Gestalten, die Weinschale mit bacchischen Scenen, den Krater, in dem man Wein und Wasser zu mischen pflegte, mit allerlei Seegethieren und Wasserpflanzen zu schmücken.[1])

Die römische Kunst hat in mancher Hinsicht eine Art Custodenamt verwaltet, in Bezug auf jene letzteren Aeusserungen hat sie dasselbe bis zu ihrem Ende erfüllt. Der klassische Adel, der auch dem geringfügigsten Werke nicht abgeht, der unerschöpfliche Formenreichthum und die Tiefe und Mannigfaltigkeit der formellen und stofflichen Beziehungen sind uns in Vorbildern überliefert, die stets wieder zur Nachahmung veranlassten und die wir noch heute als ein bewundertes Erbe besitzen.

---

[1]) Beispiele verschiedener Gefässe bei *Bursian*, a. a. O. Band XVI. I. Abtheilung. Heft III. Taf. 12. Fig. 3 und Taf. 13. Heft IV. Taf. 20. Die berühmten im Jahre 1633 bei Wettingen gefundenen und dann auf schmähliche Weise zerstörten Opfergeschirre finden sich abgebildet in den Mittheilungen Band XV. III. Heft. Tafel 13 u. f. Eine reiche Uebersicht antiker Gefässformen und ihrer Entwickelung giebt *Semper*, der Stil. Bd. II. S. 1 u. ff.

ZWEITES BUCH.

DIE KUNST DER ALTCHRISTLICHEN JAHRHUNDERTE.

ERSTES KAPITEL.

ERSTE REGUNGEN DER CHRISTLICHEN KUNST.

Seit dem Anfange des V. Jahrhunderts war die Schweiz von den Römern verlassen und den Barbaren preisgegeben. Es muss traurig im Lande ausgesehen haben. Die meisten Städte waren zerstört, die Strassen verfallen, Villen und Gehöfte verbrannt und verlassen. Hie und da stand noch ein Thurm, Reste gebrochener Warten und Castelle, deren manche zum Grundstein späterer Feudalburgen geworden sind. Ein Bild der Zerstörung war Alles was in diesen Gegenden an die vierhundertjährige Herrschaft des mächtigsten Volkes erinnerte.

Dieser furchtbaren Katastrophe war auch das Christenthum erlegen, das kurz zuvor seine Wurzeln zu treiben begonnen hatte. Nicht auf dem Wege einer planmässigen Mission, sondern als Theil der römischen Cultur und völlig übergegangen in die römischen Zustände hatte dasselbe einen allmähligen und ruhigen Eingang gefunden. Die Nationalität der Kelten war durch die römischen Siege völlig gebrochen, wie daher früher eine Vermischung des gallischen Cultus mit italischen Religionsformen stattgefunden hatte, so gut war jetzt dem römischen Christenthum eine bereitwillige Aufnahme gesichert [1]. Sodann gab es verschiedene heimische Stämme, die theils wegen ihrer Nachbarschaft und der frühen und engen Verbindung mit Italien, theils auch ihrer stammverwandten Herkunft willen eine rasche und durchgreifende Romanisirung duldeten. So die Räter, ihre Verbindung mit Italien hat selbst den Untergang des weströmischen Reiches

---

[1] Vergl. *Rettberg*, Kirchengeschichte Deutschlands. Bd. I. 1846. S. 60 u. ff.

überdauert. [1]) Es erklärt sich daraus, dass in diesen Gegenden schon verhältnissmässig früh die Spuren christlichen Lebens zu verfolgen sind; so musste bereits im Jahre 118 der Comes von Rätien allen Eifer anwenden, um dem Ueberhandnehmen des Christenthums Schranken zu setzen. [2]) Aehnliche Verhältnisse lagen im Wallis vor. Seit Cäsar die grosse Kunststrasse über den Bernhard angelegt hatte, war hier ein Sammelpunkt der wichtigsten Strassen geschaffen, welche das Land mit Italien einerseits und mit Gallien und den Rheingegenden anderseits verbanden. Mit den Römern mögen daher auch Missionare schon früh hieher gelangt sein, wie denn bereits aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts ein Beweis der öffentlichen Anerkennung des Christenthums in Sitten vorliegt. Im Uebrigen wäre es vergeblich dem Verlaufe der Mission in ihren Einzelheiten nachzuforschen. Nur dunkle Legenden bieten hie und da einen historischen Kern. Dahin gehört z. B. die Legende von der thebäischen Legion, wonach im Jahre 285 oder 296 in den agaunischen Pässen, da wo das heutige S. Maurice steht, eine Anzahl thebäischer Soldaten hingerichtet wurden, weil sie sich geweigert hatten nach heidnischer Sitte zu opfern. Mit Sicherheit lässt sich diese Legende nur bis zur Mitte des V. Jahrhunderts zurückverfolgen [3]), aber lawinenartig, wie sie dann rasch an Wundergehalt und Abenteuerlichkeit zunahm, hat sie sich bis nach Cöln und Xanten am Niederrhein und rückwärts bis nach Italien verbreitet. Auch die Schweiz verdankt der thebäischen Legion manche ihrer Heiligen und damit die Uranfänge einer Reihe der ältesten und namhaftesten Stiftungen. So feiern die Kirchen von Zurzach in der heiligen Verena, die von Solothurn und Genf in den heiligen Ursus und Victor ihre Titularheiligen und verdankte Zürich seinen Schutzpatronen Felix und Regula den alten Ruf und die hohe Heiligkeit des Grossmünsters. Anderswo hinwiederum knüpft die Legende unmittelbar an das apostolische Zeitalter an. So berichtet sie dass in den oberen Rheingegenden, wo das Christenthum bei Feldkirch und Bregenz historisch nachweisbar schon vor den Einfällen der Alamannen verbreitet war, der heilige Petrus selbst gewirkt habe, wird ferner ein Schüler dieses Apostels, der heilige Beatus nach Vindonissa versetzt und feiert auch Chur in dem heiligen Lucius einen der ältesten Glaubensboten des Landes.

---

[1]) Noch um die Mitte des V. Jahrhunderts wurden die Alamannen aus Rätien zurückgeschlagen. *A. Lütolf*, die Glaubensboten der Schweiz vor Sanct Gallus, Luzern 1871. S. 52.

[2]) *Lütolf*, a. a. O. S. 97.

[3]) Vergl. über den neuesten Stand dieser äusserst verwickelten Forschungen *Lütolf* a. a. O. S. 125 u. ff. und *Hunziker*, zur Regierung und Christenverfolgung des Kaisers Diocletian und seiner Nachfolger. (*Büdinger*, Untersuchungen zur römischen Kaisergeschichte. Bd. II.)

Wichtig sind diese Legenden immer, insofern nämlich, als sie die Wege bezeichnen, welche das Evangelium in unsern Gegenden genommen hat. Ebenso ist wohl zu beachten, wie auch bestimmtere Erinnerungen nicht fehlen, die im Zusammenhang mit den historischen Belegen wichtige Aufschlüsse über das Alter und die Gliederung der christlichen Propaganda gestatten, insbesondere sind die Nachrichten wichtig, welche über die ältesten Diöcesanverhältnisse erhalten sind. Die Existenz eines römischen Bischofssitzes in Augusta Rauracorum vor den alamannischen Einfällen ist verdächtig; wiewohl die Anwesenheit von Christen schon im IV. Jahrhunderte durch daselbst vorgefundene Monumente bezeugt wird.[1]) Dagegen darf schon in römischer Zeit ein Bischofssitz in Vindonissa angenommen werden und ist auch für Aventicum eine nicht zu verwerfende Andeutung vorhanden, welche die Entstehung eines dortigen Bisthums in das dritte oder vierte Jahrhundert zu verlegen gestattet.[2]) Was die Diöcesen von Genf und Octodurum (Martinach) betrifft, so ist ihr Bestand in römischer Zeit nicht zu bezweifeln, er war so fest, dass selbst die Barbareneinfälle keinen Stillstand in der Reihenfolge der Bischöfe hervorzurufen vermochten. Für Rätien endlich datiren die Nachrichten über einen Bischofsstuhl in Chur allerdings erst seit der Mitte des fünften Jahrhunderts, allein es sind Gründe vorhanden, welche zur Annahme einer viel älteren Existenz desselben berechtigen.[3])

Und wie die historischen Nachrichten so sind auch die künstlerischen Denkmäler aus dieser römisch-christlichen Epoche überaus spärlich. Es sind über das Wesen der Kunst und ihre Stellung im damaligen Leben zu verschiedenen Zeiten die widersprechendsten Ansichten laut geworden. Während früher die Existenz einer höheren Kunstthätigkeit bei den Christen der ersten Jahrhunderte nicht selten in Abrede gestellt wurde, sind neuere Forscher umgekehrt zu der Ansicht gelangt, dass gerade damals die Blüthe und Pflege der Kunst eine höhere gewesen sein müsse als in der unmittelbar darauf folgenden Zeit. Sicher ist es dass die Anschauungen der ältesten Christen der Kunst im Allgemeinen nicht günstig waren. Dem geistigen Ernste, der diese evangelischen Gemeinden erfüllte, widerstrebte das Prunken mit äusseren Formen, eine würdige Einfachheit sollte das Wesen des Christenthums gegenüber dem heidnischen Götzenpompe mitbestimmen. Dazu kam dass schon das Judenthum, aus welchem der christliche Glaube ja hervorgegangen war, eine künstlerische Mitwirkung an dem kirchlichen

---

[1]) Lütolf, S. 232.

[2]) Schon vor Bischof Marius (seit 573) sollen nämlich dem Cartularium Lausannense zufolge 22 Bischöfe in der Kirche des heiligen Symphorianus zu Aventicum bestattet worden sind.

[3]) Vergleiche über diese ältesten Diöcesan-Verhältnisse *Rettberg* I. S. 215 und *Lütolf* S. 55 u. f.

Leben nur in bedingtem Maasse gestattete. Endlich aber mahnte abgesehen von diesen inneren Bedenken allein schon die Gefahr davon ab, welche in Zeiten der Verfolgungen durch künstlerische Aeusserungen hervorgerufen werden konnte. Wir finden daher bei den meisten der älteren Kirchenschriftstellern eine entschiedene Abneigung gegen die Kunst und ihre Werke. Tertullian, allerdings ein finsterer, besonders bilderfeindlicher Afrikaner, eifert gegen die Bildner als solche, welche ein schändliches Gewerbe treiben, [1]) ebenso eindringlich warnt Clemens von Alexandrien vor dem Gebrauche der Bilder und Origenes hält sogar die Zulassung von Künstlern in die christliche Gemeinde für verboten. [2]) Indessen solche Strenge konnte sich auf die Dauer doch nicht behaupten. Zunächst ist wohl zu beachten, dass schon die ältesten Gemeinden, insbesondere in Rom, ein Reihe von Mitgliedern zählten, welche den gebildetsten und vornehmsten Kreisen, ja selbst dem flavischen Kaiserhause angehörten. [3]) Von solchen Bekennern aber, wie von den ästhetisch gebildeten Griechen und Römern überhaupt, würde man vergeblich einen Verzicht auf den Genuss der Kunst verlangt haben. Auch tiefere Regungen fehlten nicht: die Innigkeit mit der man die Gegenstände des Cultus betrachtete, die Verehrung der Märtyrer, das Bedürfniss nach gegenseitigen Erkennungszeichen, der Reichthum endlich der heiligen Schriften an Gleichnissen, das Alles erweckte die Phantasie und damit den Trieb nach eigener künstlerischer Gestaltung. So sind in den römischen Katakomben einige Gemälde entdeckt worden, deren Alter man bis in das erste Jahrhundert zurückdatirt hat. [4]) Aus dem Anfange des zweiten Jahrhunderts sind ebenfalls in den Cömeterien schon grössere Figurenbilder und seit 250 sogar historische Compositionen nachzuweisen. [5]) Immerhin gehören Dergleichen zu den Seltenheiten. Im allgemeinen überwiegt eine anspruchslose Symbolik, die theils der damaligen Richtung des Christenthums überhaupt entsprach, theils durch die Noth bedingt wurde, denn es war gefährlich durch directe Abbildung der Gottheit seinen Glauben zur Schau zu tragen. In jener leichten symbolischen Form dagegen konnte ohne aufzufallen Alles gesagt werden, was die Bekenner sich mitzutheilen hatten, denn solche Sprache war in dem kaiserlichen Rom, zumal seit dem

---

[1]) Ueber ähnliche Anschauungen bei Prudentius vergl. *Piper*, Einleitung in die monumentale Theologie. Gotha 1867 S. 147.

[2]) *Schnaase*, Geschichte der bildenden Künste. Band III. 2. Auflage S. 74. Das Verbot, welches die Synode von Elvira im Jahre 306 gegen die Bilder in den Kirchen erliess legt *F. X. Kraus*, die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen. Leipzig 1873. S. 94 als eine blosse Vorsichtsmaassregel. während der Diocletianischen Verfolgung aus.

[3]) *F. X. Kraus*, a. a. O. S. 88.

[4]) Kraus S. 89.

[5]) Kraus a. a. O.

zweiten Jahrhundert, wo orientalische Einflüsse immer mehr überhand nahmen, allgemein üblich. Auch die damalige Kunst, insbesondere die Malerei war dieser Richtung günstig, inmitten der lustigen Decorationen, wie sie beispielsweise in den Wandgemälden Pompejis überliefert sind und bekanntlich in den ältesten Katakomben wiederkehren, war es leicht gewissermassen nur harmlos spielend eine Fülle symbolischer und allegorischer Beziehungen unterzubringen. Natürlich waren es vor Allem die Beziehungen auf Christus selbst, in denen sich diese Symbolik erging. So wurde namentlich der Fisch ein beliebtes Erkennungszeichen, weil die Buchstaben des griechischen Wortes ἰχθυς als Anfangsbuchstaben betrachtet die Formel Jesus Christus, Sohn Gottes, Heiland geben.[1]) Von anderen symbolischen Thieren erscheinen das Lamm; der Widder und Bock mit verschiedenartigen Auslegungen als Sinnbilder Christi.[2]) Schon früh kam auch das Zeichen des Kreuzes auf und wurden auch andere Gegenstände in denen dasselbe vorkam, z. B. der Mastbaum eines Schiffes, der Anker und dgl. abgebildet. Seit Constantin dann durch das Labarum, das heilige Feldzeichen gesiegt hatte, wurde das auf demselben abgebildete Monogramm, aus den verschlungenen Christusbuchstaben X und P(R) eins der beliebtesten Erkennungszeichen und pflegte man dasselbe, mit einer weiteren Anspielung auf den Heiland, zwischen das A und O zu stellen. (Fig 8.) Solche Chiffren sind die ersten und untrüglichsten Kennzeichen, um ältere Inschriften von heidnischen Inscriptionen zu unterscheiden; ebenso häufig kommen sie auf altchristlichen Lampen, Sarkophagen, Gefässen u. s. w. vor, wie solche in ungeheurer Zahl aus den römischen Katakomben und anderen Nekropolen zu Tage gefördert worden sind. Aber auch da, wo die christliche Kunst von diesen einfachen Monogrammen und Sinnbildern hinweg zu eigentlichen Compositionen überging, sind es meistens nur indirecte Darstellungen, welche sie verkörperte. So liegt z. B. dem Bilde, welches die drei Jünglinge im Feuerofen oder Daniel in der Löwengrube darstellt, nicht die Absicht zu Grunde jene alttestamentarischen Wunder zu schildern, sondern man wollte damit viel allgemeiner den Schutz versinnlichen, welchen Gott dem Unschuldigen zu Theil werden lässt. Aehnlich bedeuten der Sündenfall und Moses in der Arche die rettende Kirche, ist Abraham das Sinnbild des auf die Menschen herabsteigenden Segen Gottes u. s. w. Alle diese Bilder sind Umschreibungen, Darstellungen die selten um ihrer selbst

Fig. 8.



Christusmonogramm.

[1]) Ἰησοῦς Χριστός θεοῦ υἱὸς σωτήρ, oder nach einem deutschen Wortspiele: Friedensfürst, Jesus, Sohn Gottes, Christus, Heiland. *Gsell-Fels*, Römische Ausgrabungen im letzten Decennium. Hildburghausen 1870. S. 24.

[2]) Zahlreiche andere Symbole finden sich mitgetheilt bei *Schnaase* a. a. O. Seite 76 u. ff. *Kraus*, a. a. O. S. 96 u. f.

willen gegeben wurden, sondern meist nur als Anspielungen im Sinne einer höheren Symbolik aufzufassen sind.

Einzelne wiewohl bescheidenere Denkmäler dieser altchristlichen Kunst sind auch in der Schweiz wiederholt zum Vorschein gekommen. Dahin gehört zunächst der berühmte Goldschmuck, der im Jahre 1741 in den Trümmern eines römischen Gebäudes bei Niederlunnern im Canton Zürich gefunden wurde und gegenwärtig eine Hauptzierde des antiquarischen Museums in Zürich bildet.[1]) Derselbe besteht aus Halsketten, Haarnadeln, Ohrgehängen, Gürtelschnallen u. s. w. die theils mit edlen, theils mit falschen Steinen besetzt sind. Die meisten dieser Pretiosen sind mit grosser Virtuosität in der sog. Filigrantechnik (filet-grain) ausgeführt. Dieser Zierath, der bereits im hohen Alterthum den Aegyptern und Assyrern, in Griechenland und bei den Etruskern bekannt war,[2]) besteht aus drathförmigen Compositionen von feinen Spiralen, Verknotungen und Kügelchen, die sich theils zu einer selbständigen leicht durchbrochenen Arbeit verbinden, theils zur Begrenzung grösserer Metallflächen oder zur Einfassung edler Steine dienen. Es fällt nun auf dass zweimal auf einer dieser Halsketten das Kreuz erscheint. Hierdurch allein ist allerdings der christliche Ursprung dieser Pretiosen noch nicht erwiesen, denn der Gebrauch des Kreuzes, das hier nur wie ein zufälliger Schmuck erscheint, kann auch bei heidnischen Völkern und zwar in den verschiedensten Epochen nachgewiesen werden.[3]) Allein es giebt noch andere Merkmale, welche die Vermuthung einer christlichen Herkunft unterstützen, so gewisse technische Eigenthümlichkeiten,[4]) und dann vor Allem der Umstand dass auch andere Gegenstände neben diesen Schmucksachen gefunden wurden, welche ein unzweideutig christliches Gepräge tragen, Thonfiguren nämlich, Hahn und Tauben darstellend, wie solche auch in den Cömeterien von Vitodurum (Ober-Winterthur) und Vindonissa (Windisch) ausgegraben worden sind.[5]) Es ist kein Grund dazu

---

[1]) *Ferd. Keller*, Goldschmuck und christliche Symbole gefunden zu Lunnern im Canton Zürch. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. III. Heft 6.

[2]) *Semper*, der Stil II. S. 490 u. f. *Marquardt*, römische Alterthümer V,2 p. 278 u. ff. 283 u. ff.

[3]) Vergl. das in der Einleitung citirte Werk von *Blavignac*, S. 21. *Lisch* in den Jahrbüchern für meklenburgische Geschichte und Alterthumskunde XXVI. Seite 177 und Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden in den Rheinlanden XXXVI. Bonn 1864. S. 147.

[4]) Vergl. *L. Lindenschmit*, vaterländische Alterthümer der fürstlich Hohenzoller'schen Sammlung zu Sigmaringen. Mainz 1860. S. 118.

[5]) Auch in der Umgebung von Neuwied und Mainz wurden solche Thonfiguren gefunden. *Dorow*, römische Alterthümer in Neuwied p. 142. *Fuchs*, Geschichte von Mainz I. S. 496.

vorhanden diese Gegenstände für blosse Spielereien zu halten, wenn man weiss, dass Taube und Hahn zu den geläufigsten Symbolen der Christen gehörten. Erstere war bekanntlich das Sinnbild des heiligen Geistes und der sanften christlichen Gesinnung, der Hahn dasjenige der Wachsamkeit und der Vorsicht und bei den Christen speciell ein Symbol des Menschenhüters. Der Umstand endlich dass die Gräber, in welchen diese Gegenstände gefunden wurden, die bei den Heiden übliche Bestattungsweise zeigten, während anderseits jene Kreuze in schüchterner Unterordnung nur als Ornamente dem Geschmeide beigegeben sind, dürfte eben nur beweisen, dass besondere Gründe vorlagen, welche eine allzu grosse Ostentation mit christlichen Formen widerriethen. Aehnliche Rücksichten erklären noch manche andere Zweideutigkeiten, welche hier zu Lande wie überall in einzelnen Kunstwerken aus dieser Epoche vorkommen. So zeigt unter anderem eine altchristliche Gewandnadel aus Schorren bei Thun das Kreuz von vier Disken oder kreisrunden Schilden umgeben, die man als Symbole des keltischen Sonnencultus bezeichnet hat.[1]) Allerdings fehlen auch unverhohlene Aeusserungen christlicher Symbolik nicht. So ist in Augusta Rauracorum (Basel-Augst), das nach Ammianus Marcellinus noch zu Ende des vierten Jahrhunderts bevölkert war,[2]) ein mit dem Kreuze verzierter Grabstein gefunden worden und sind knopfartige Schmuckwerke, die ebendaselbst ausgegraben wurden mit dem Christusmonogramm versehen.[3]) Sehr häufig kommen ähnliche Vorstellungen auf Lampen vor, so auf zwei in Genf gefundenen, von denen die Eine im Privatbesitze befindliche (Fig. 9.)

Fig. 9.



Thonlampe aus Genf. (Blavignac.)

---

[1]) *A. Jahn*, im Archiv des historischen Vereins des Kantons Bern. IV. Band 1858—60 4. Abthlg, S. 85 u. f. Solche doppelsinnige Vorstellungen sind auch in den Katakomben nicht selten: der musicirende Orpheus von wilden Thieren umgeben erscheint dreimal als Symbol der durch Christi Lehre bezwungenen Leidenschaften, in einem ähnlichen Sinne wird die Darstellung Theseus mit dem Minotaurus auszulegen sein. Der gute Hirte, Christus mit dem geretteten Lamme auf den Schultern, ist nichts anderes als die Wiederholung des widdertragenden Mercur u. s. w. Vergl. *Kraus* a. a. O. S. 211.

[2]) *Ammianus Marcellinus* lib. XV. c. 11 apud Sequanos Vesontios vidimus et Rauracos, aliis potiores oppidis multis.

[3]) *H. Schreiber*, Taschenbuch für Geschichte und Alterthum in Süddeutschland. Freiburg i. Br. 1840. S. 70. Aehnliche unzweideutig christliche Zeichen wurden

das Monogramm, die andere im Museum die thronende Gestalt des Heilandes von den Büsten der zwölf Apostel umgeben zeigt.[1])

Das bedeutendste Denkmal, welches die Schweiz aus altchristlicher Zeit besitzt, ist der Diskus des Valentinian, der im Jahre 1721 in der Arve bei Genf gefunden wurde und jetzt im Musée académique dieser Stadt aufbewahrt wird. Es ist diess ein silberner Rundschild etwa von mittlerer Tellergrösse. In der Mitte sieht man den Kaiser, der stehend auf einem erhöhten Plane dargestellt ist. In der Linken hält er die Fahne, eine Art Standarte, in der ausgestreckten Rechten den Reichsapfel, auf welchem eine Victoria angebracht ist. Das Haupt umgiebt ein Nimbus, in welchem noch deutlich das Christusmonogramm zu erkennen ist. Zu seinen Füssen liegen Helm, Schild und Schwert auf dem Boden ausgebreitet. Rechts und Links stehen je drei kleinere Figuren, Krieger oder Trabanten. Eine Randinschrift enthält den Namen Valentinians, wobei es freilich unentschieden bleibt, welcher von den drei Kaisern gleichen Namens hier dargestellt sei. Die meiste Wahrscheinlichkeit spricht für Valentinian II., der nach dem Siege über Maxentius und Victor von Gallien Besitz nahm, wo er 392 durch Arbogast verrathen in Vienne fiel.[2]) Trotz des schlimmen Zustandes, in welchem dieser Schild erhalten ist, erkennt man doch eine leichte Eleganz und eine freie Natürlichkeit in der Stellung des Kaisers. Allem Anschein nach ist dieses Denkmal ein aus der Fremde importirtes Werk, das, wie die Inschrift „largitas DN Valentiniani Augusti“ besagt, etwa als kaiserliches Geschenk nach Genf gelangte. Aehnliche Schilde, meist wohl Weihgeschenke, sind auch anderswo gefunden worden. So bewahrt das Museum in Madrid einen solchen von Theodosius dem Grossen. Eine griechische Notiz, welche auf der Rückseite dieses Schildes angebracht ist, lässt darauf schliessen, dass

---

unlängst auf zwei in einem römischen Grabe zu Avenches gefundenen Gläsern nachgewiesen, auf dem einen die Palme, auf dem andern die Inschrift VIVAS IN DEO. Anzeiger 1872. Nr. 4. S. 385.

[1]) *Blavignac* hist. de l'architecture sacrée etc. S. 16 Note 13 Die von demselben Verfasser a. a. O. N. 12 erwähnte und bei *Bruckner*, Versuch einer Beschreibung historischer und natürlicher Merkwürdigkeiten in der Landschaft Basel XXIII. 1763 pag. 2871 abgebildete Lampe aus Basel-Augst sollte doch nicht so leichthin als christliches Product bezeichnet werden. Die in der Mitte befindliche Darstellung, in welcher Blavignac Christus erkennen will, ist eben nur die eines nackten Menschen und die „Apostel“ sind zwölf leere Kreise welche die Bordüre schmücken.

[2]) *Lütolf*, a. a. O. S. 127 mit Abbildung auf Taf. I. Andere Abbildungen finden sich bei *Montfaucon*, l'antiquité expliquée, Supplément Taf. IV. p. 51, bei *Baulacre*, oeuvres historiques et littéraires Vol. I. Genf 1857 p. 149. u. ff. Die Halbfigur des Kaisers in der Originalgrösse bei *Blavignac* a. a. O. Atlas, Taf. II. bis. Die von dem letzteren Verf. geäusserte Ansicht, es sei diese Darstellung auf das Martyrium der Thebaeer zu beziehen entbehrt jeder Begründung.

solche Werke in grosser Zahl in Constantinopel angefertigt und dann in die Provinzen verschickt worden sind.[1]) Von grösseren Monumenten, baulichen Resten etwa, die man nachweissbar dieser Epoche zuschreiben könnte. ist nichts mehr erhalten geblieben. Die einzige positive Nachricht, welche von einer Bauthätigkeit der christlichen Römer in unseren Gegenden meldet, ist in einer vom Jahre 377 datirten Inschrift erhalten, die gegenwärtig im Rathhause von Sitten eingemauert ist und welcher zufolge der Praetor Pontius Asclepiodotus ein öffentliches Gebäude wiederherstellen liess. Die Frage, ob dasselbe, wie man wohl geltend zu machen versuchte, eine Kirche gewesen sei, wird eine offene bleiben müssen, dagegen beweist das christliche Monogramm, welches hier zum ersten Male auf einer öffentlichen Inschrift erscheint, dass das Christenthum im Wallis schon damals ein hohes Ansehen besass.[2])

ZWEITES KAPITEL.

ANFÄNGE DER KUNST BEI DEN ALAMANNEN UND BURGUNDERN.

Die Alamannen,[3]) welche seit dem Jahre 406 das nordöstliche Helvetien dauernd eingenommen hatten, erscheinen als ein kriegerisches und wenig bildsames Volk. Sie verschmähten die römische Cultur und Sprache und blieben ihrer hergebrachten Gewohnheit getreu in wildem Hasse gegen den unterliegenden Erbfeind, Alles zerstörend und tilgend was die Römer hinterlassen hatten. Dauernde Niederlassungen kannten sie für einmal nicht, sie erscheinen noch während des ganzen V. Jahrhunderts in einem steten Hin- und Herstürmen begriffen. Auch später verschmähten sie es in der Regel nach römischer Sitte in fest begrenzten Gemeinden zu wohnen. Die Städte, so wird berichtet, kamen ihnen vor wie mit Netzen umstellte Gräber.[4]) Ihre Niederlassungen bestanden meistens aus vereinzelten und weit verstreuten Höfen, die sie mit Vorliebe auf Berghöhen und in Thalgründen anlegten, wo weder römische Wohnungen gestanden, noch Wege hingeführt hatten, wo aber fette Weidetriften und Reichthum an Wald theils

---

[1]) *Schnaase*, Geschichte der bildenden Künste. Bd. III. S. 74 mit Abbildung.

[2]) Die Inschrift bei *Mommsen*, Inscriptiones confoederationis helveticae latinae. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. X. S. 3. Nr. 10.

[3]) *Meyer von Knonau*, die Alamannischen Denkmäler in der Schweiz. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XVIII. Heft 3.

[4]) *Otte*, Geschichte der deutschen Baukunst S. 42.

für ergiebigen Betrieb der Viehzucht und Jagd einluden, theils die Errichtung von Wohnungen erleichterten.[1]) Erst der Tod vereinte die im Leben zerstreuten, wie diess die oft sehr ausgedehnten Begräbnissplätze beweisen, die hie und da in den nordöstlichen Gegenden entdeckt worden sind. Inmitten dieser Fluth von fremden Eroberern wurde die christliche Bevölkerung völlig zerstreut. Am längsten wohl erhielt sich dieselbe in den Städten und am zahlreichsten an der italienischen und gallischen Grenze. Später verödeten auch diese Niederlassungen und die alten Einwohner verschmolzen allmählig und unmerklich mit der Masse der Fremden, die Einen mit dem Verluste ihrer Freiheit, die Anderen vielleicht durch Wissenschaft und Kunstfertigkeit ein besseres Loos sich erhaltend. Dieser Zustand der Unterdrückung und eines zunehmenden Rückfalls in das Heidenthum dauerte bis gegen das Ende des VII. Jahrhunderts, wo dann in Folge der irischen Missionsthätigkeit das Uebergewicht wieder auf die Seite der Christen trat.[2])

Ungleich gesitteter und bildungsfähiger waren die Burgunder. Seit dem Jahre 406 erscheinen sie am Mittelrhein zwischen Worms und Mainz, in jener Heimath, welcher Dichtung und Sage im Nibelungenlied ein unsterbliches Denkmal gesetzt haben. Aber kaum dreissig Jahre waren vergangen, so erlitten die Burgunder zwei furchtbare Niederlagen, unter welchen der grösste Theil des Volkes sammt seinem ganzen Königsstamme zu Grunde ging. Da im Jahre 443 tauchten plötzlich die Reste desselben Volkes an einem anderen Orte auf. In der Sabaudia entstand ein neues Burgunderreich,[3]) das sich in der Folge bis zur Rhone und Saone erstreckte und die gesammte französische Schweiz einschliesslich der heutigen Cantone Bern, Freiburg, Solothurn und einen Theil des Aargaus umfasste.[4]) Nicht wie die Alamannen als zerstörende Eroberer, sondern als friedliche Einwanderer, als das mildeste und gesittetste unter den germanischen Völkern erscheinen die

---

[1]) *Ferd. Keller*, im Anzeiger 1863 Nr. 2. S. 35.

[2]) Die Geschichte der Alamannen ist seit ihrer Besiegung durch Chlodwich im Jahre 496 eine Zeit lang in völliges Dunkel gehüllt. Die nördlichen Gebiete des alamannischen Landes wurden wahrscheinlich unmittelbar nach jenem Ereignisse in fränkische Bezirke umgewandelt, wogegen das Schwabenland, der Elsass und die deutschen Theile der Schweiz auch unter den neuen Herrschern ihre alamannischen Stammeseigenthümlichkeiten fortbehielten. *Meyer von Knonau*, in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XVIII. Heft 3. S. 12.

[3]) *Binding*, das burgundisch-romanische Königreich. Band I. Leipzig 1868. Seite 1 u. f.

[4]) Die Grenze des burgundischen Reichs gegen die Alamannen lief um das Jahr 500 wahrscheinlich von Pruntrut durch den Jura in östlicher Richtung Windisch zu, um hernach von da aufwärts nach den Alpen der Reuss, dann der kleinen Emme zu folgen und endlich gegen die obere Rhone hin das Hochgebirge zu übersteigen. *Meyer von Knonau*, a. a. O. S. 9.

Burgunder gleichsam als die Ostgothen unsres Landes. Ueberall sind sie bemüht die gesunkenen Zustände zu heben. Ehen verbinden die Eroberer mit den unterworfenen Romanen, wobei die Rechte der Sieger und der Besiegten beinahe dieselben blieben und jene von den letzteren sich immer mehr die Vorzüge klassischer Gesittung anzueignen suchten.

Schon früher, als die Burgunder noch in den Rheingegenden sassen, hatte das Christenthum bei ihnen Eingang gefunden. Ihr Zusammentreffen mit den gleichfalls bekehrten Romanen am Westabhange der Alpen war von sehr grosser Bedeutung, denn während eben damals die Bevölkerung der nördlichen von den Alamannen besetzten Gegenden aufs neue in die heidnische Barbarei zurückfielen, entwickelte sich in der westlichen Schweiz ein überaus reges kirchliches Leben.

In diese Epoche fallen die ersten Nachrichten über eine Anzahl kirchlicher Bauten, von denen zwar keine mehr erhalten sind, deren Reste aber, bestehend aus wiederholt entdeckten Fundamenten und Ziergliederungen uns einigermaassen den Stand der damaligen Architektur veranschaulichen. Genf, welche Stadt auch vorübergehend die Residenz der burgundischen Könige war, darf sich rühmen die ältesten dieser Reste und in denselben die ersten Spuren heimischen Kirchenbaus zu besitzen. Die Nachrichten über den Ursprung der dortigen Kathedrale sind allerdings dunkel und in der früher gangbaren Fassung nicht mehr haltbar.[1]) Der Sage zufolge soll ein Bischof Eleutherius schon vor der Mitte des vierten Jahrhunderts einen auf der Stelle der gegenwärtigen Kathedrale befindlichen Apollotempel zur christlichen Kirche umgewandelt haben. An ihre Stelle trat dann, wie es scheint zu Anfang des VI. Jahrhunderts, eine neue Kirche, deren Weihe von dem Erzbischofe Avitus von Vienne vorgenommen wurde und deren Stiftung dem burgundischen Könige Gundobald, oder, was wahrscheinlicher ist, seinem Nachfolger Sigismund (516—525) zugeschrieben wird. Diese Nachrichten werden bestätigt durch eine Anzahl römischer Architekturfragmente, welche wiederholt in der Umgebung der Kathedrale vorgefunden wurden, noch mehr aber durch die im Jahre 1850 innerhalb derselben ausgegrabenen Baureste. Man fand ausser verschiedenen Gesimsstücken und dergleichen, von denen unten die Rede sein wird, das Stück einer

---

[1]) Es ist diess eine Folge der Entdeckungen, welche einige früher unbekannte Fragmente der Homilien des heiligen Avitus zu Tage gefördert haben. Vergl. Études paléographiques et historiques sur le papyrus du VI. siècle en partie inédits renfermant les homilies de S. Avit. von *A. Delisle*, *A. Rilliet* und *H. Bordier* Genf und Basel 1866 (abgedruckt in den mémoires et documents von Genf. Vol. XV. und XVI.) und meine Untersuchungen im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde 1872. Nr. 3. Seite 368 u. ff. woselbst auch die Nachrichten über die anderen Kirchen Genfs.

grösseren Tufsteinmauer, die auf der einen Seite mit gitterförmigen Ornamenten aus rothgefärbtem Stucke verziert war (Fig. 10. zuoberst.) Ausserdem traten die Fundamente eines kreisrunden etwa 25 Fuss im Durchmesser haltenden Gebäudes zu Tage, in dem man ein Baptisterium, eine Taufkirche erkannte, wie solche bekanntlich neben bischöflichen Kirchen errichtet zu werden pflegten. Es scheint nach alledem nicht unwahrscheinlich dass in diesen Trümmern eben die Reste jener alten von Avitus geweihten Kathedrale erhalten waren. Ungefähr gleichzeitig mit der Entstehung der burgundischen Kathedrale erhob sich in Genf die Kirche des heiligen Victor. Sie wurde durch Sedeleube eine Nichte König Gundobalds, nach der einen Nachricht auf der Stelle ihres Palastes, nach einer anderen auf den Trümmern eines heidnischen Tempels erbaut. Dieses Heiligthum, das sich in der Folge eines ausserordentlichen Ansehens erfreute ist leider im Jahre 1534 abgetragen worden, doch fanden sich bei Anlass einer späteren Ausgrabung noch die Fundamente vor, welche zeigten dass auch diese Kirche zu den seltenen Anlagen auf kreisrundem Grundrisse gehörte. Eine dritte der genferischen Kirchen, diejenige des heiligen Gervasius (S. Gervais in dem gleichnamigen Stadtviertel auf dem rechten Rhoneufer) ist bis auf die Chorgruft einem spätgothischen Umbau gewichen. Die Entstehungszeit der letzteren ist unbekannt, doch scheinen die schwerfälligen Verhältnisse und die aus Backsteinen gewölbten Rund- und Flachbögen ebenfalls auf frühmittelalterlichen Ursprung hinzuweisen.[1]) Ausser diesen kirchlichen Bauten besass die Stadt Genf bis vor wenigen Jahrzehnten auch die Reste eines burgundischen Profanbaus. Es war diess die Porte du Château oder die Arcade du Bourg-de-four ein rundbogiges Doppelthor, dessen Hochbau in Form einer flachen Terrasse abgeschlossen zu haben scheint. Das Ganze war eilfertig aus römischen und altchristlichen Werkstücken aufgeführt, von denen die letzteren, als Kämpfergesimse der Thorbogen dienend, eine barbarisch entstellte Nachbildung des antiken Eierstabes und des zweitheiligen Architraves zeigten. Einen besonderen Werth verlieh diesem Bau die an der Aussenseite desselben angebrachte Inschrift in welcher berichtet wird, dass König Gundobald diesen Platz, das heisst also wohl die hier gelegenen Festungswerke, auf eigene Kosten habe vergrössern lassen.[2]) In die Zeit der burgundischen Herrschaft fallen endlich die ersten namhaften Bauten, welche in dem alten Agaunum, dem heutigen S. Maurice zu Ehren der dort gefallenen thebäischen Märtyrer errichtet wurden. Schon im IV. Jahrhunderte soll

---

[1]) Aufnahmen bei *Blavignac* a. a. O. Taf. VIII im Anhang des Textes.

[2]) Die von *Ed. Mallet* ergänzte Inschrift ist abgedruckt in den Mémoires et documents von Genf. Bd. IV. p. 308. Abbildungen der Details und der Inschrift bei *Blavignac*, Atlas Taf. II. Figur 5 und Taf. XLI. Figur 1. Eine Ansicht des Thores im *Album de la Suisse romande*. Bd. I. 1843.

der heilige Theodor, Bischof von Sitten († 391) daselbst eine Basilika gegründet haben.[1] Der Ruf dieses Heiligthums verbreitete sich bald in die weiteste Ferne, so dass Reliquien von S. Maurice bereits im IV. Jahrhundert nach Rouen und Tours geschickt wurden, während von überall her Geschenke und Dotationen zu Ehren der gefeierten Märtyrer eintrafen.[2] Dieser Bedeutung war es ohne Zweifel zu danken, dass König Sigismund von Burgund im Jahre 515 zu Sühne begangenen Frevels einen grossartigen Neubau des Klosters unternahm, dessen Weihe dann durch den bereits erwähnten Erzbischof Avitus von Vienne vorgenommen wurde. Auch diese Stiftung ist der Unbill der Jahrhunderte nicht entgangen. Feuersbrünste haben wiederholt die ganze Anlage zerstört, so dass beinahe aus jedem Jahrhunderte Nachrichten über Neubauten vorliegen. Dazu kam noch die häufig wiederkehrende Gefahr von Felsstürzen, die namentlich zu Ende des XVI. Jahrhunderts so grossen Schaden verursachten, dass man sich genöthigt sah seit dem Jahr 1611 einen Neubau der Klosterkirche auf anderer Stelle vorzunehmen. Diese wechselvollen Schicksale erklären den vorwiegend modernen Anstrich, welchen die gegenwärtige Klosteranlage zeigt. Nur wenige und vereinzelte Reste sind erhalten, welche der frühesten Epoche des Mittelalters angehören dürften. So enthält die Kirche allerlei ältere Bestandtheile, welche aus den früheren Basiliken der verschiedenen Jahrhunderte herübergerettet und wieder benutzt worden sind. Besonders interessant sind die beiden Säulen aus schwarzem Marmor, welche den sogenannten Triumphbogen, den Scheidebogen zwischen dem Chor und dem Schiffe tragen. Sie sind ohne Zweifel antik, da man deutlich die Schwellung und den An- und Ablauf der Schäfte erkennt. Auch die weissen Marmorkapitäle welche die Säulen bekrönen stammen entweder aus der altchristlichen oder wohl eher noch aus spätrömischer Zeit. Sie zeigen eine nüchterne Behandlung der compositen Ordnung, die Blätter, welche in zwei Reihen übereinander die Kelche umgeben, sind kraftlos bewegt und wenig detaillirt, die Voluten mechanisch und plump geschwungen.[3] Ausser diesen Spolien dürfte

---

[1]) Acta SS. Boll. Tom. VI. Septembris p. 343. Die sämmtlichen auf die Baugeschichte des Klosters bezüglichen Nachrichten sind gesammelt bei *Ed. Aubert* Trésor de l'Abbaye de S. Maurice d'Agaune. Paris 1872. Ausserdem sind zu vergleichen die oben erwähnten Études paléographiques p. 19. 83. 84. und 87.

[2]) *Gremaud* im Mémorial de Fribourg. Vol IV. p. 323.

[3]) *Blavignac* der in Fig. 1 auf Taf. III bis. des Atlas die Abbildung eines solchen Kapitäles giebt, bezweifelt p. 40 den römischen oder altchristlichen Ursprung derselben, weil die Deckplatten mit modern aussehenden Kreuzen geschmückt sind. Eine genaue Untersuchung, die mir 1872 an Ort und Stelle gestattet wurde, hat nun freilich bewiesen, dass diese Kreuze mit den Kapitälen zusammenhängend aus einem Blocke gearbeitet sind, allein das schliesst nicht aus, das sonst durch alle Merkmale bezeugte Alter der Kapitäle zu behaupten. Da jene Kreuze

namentlich der Unterbau des Glockenthurmes mit seinen gewaltigen nach römischer Weise zugerichteten Quadermauern als der Rest einer älteren Anlage zu betrachten sein.[1]) Von ähnlicher Construction sind endlich zwei Pfeiler, welche auf der Rückseite des Klosters den Eingang zu den sogenannten Katakomben, einem langen tonnengewölbten Keller bilden. Sie sind aus grossen Quadern gemauert und mit alterthümlichen Gesimsen bedeckt, die aus einem kräftigen Karniese, Rundstab und Platte bestehen.[2])

Wie gering nun an Zahl und Erhaltung diese Reste sich darstellen, so ist ihre Auswahl dennoch eine hinreichende um darnach zu erkennen, wie eine doppelte Richtung, das Fortleben altheimischer Traditionen und daneben ein frühzeitiges Eingehen auf die landesübliche römische Kunst und Technik für die burgundische Architektur bezeichnend geworden ist. Wie alle germanischen Einwanderer so waren auch die Burgunder höherer Fertigkeiten unkundig in die neue Heimath herübergekommen. Alle diese Völker hatten in ihren früheren Wohnsitzen nur den Holzbau gekannt, in welchem sie nicht bloss ihre Wohnungen, sondern auch Tempel und Königsburgen zu errichten pflegten. Auch später wurde diese Bauweise vielfach fortgeübt, von den Ostgothen in Italien[3]) und von den Franken in Gallien. Die Letzteren pflegten ihre Häuser wohl prunkvoll einzurichten, aber sie lagen mit Scheunen und Ställen in einer Einfriedigung und selbst städtische Gebäude waren oft von Holz und durch Nägel zusammengehalten, durch deren Ausreissen man sie zerstören konnte.[4]) Aehnlich scheinen die Burgunder noch längere Zeit in ihrer heimischen Weise fortgebaut zu haben. So sind beim Niederreissen der alten Festungsmauern in Genf einige Baufragmente entdeckt worden, die eine dem Neubau völlig fremde Ornamentik zeigen. (Fig. 10.) Sie sind in flachem Relief theils mit verticalem Stabwerk, theils mit geradlinigen Bandgeflechten geschmückt, oder die Zeichnung besteht aus symmetrisch gegeneinander aufgerichteten Spiralen zwischen senkrechten Pfosten. Es ist nicht wohl anzunehmen, dass solche Motive, die ihren unzweideutigen Ursprung aus der Holzarchitektur zu erkennen geben,

---

sehr wohl mit Benutzung ursprünglicher Rosetten herausgeschafft worden sein können. Die Verwendung antiker Ziergliederungen in S. Maurice ist auch im Glockenthurme nachzuweisen, wo in den verschiedenen Fensteretagen mehrere römische Kapitäle und selbst ein Relief, einen Hirten darstellend, vermauert sind.

[1]) Der Hochbau stammt wie *Aubert* a. a. O. Bd I. S. 54. nachweist erst aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts.

[2]) Cf. den Grundriss der Klosteranlage bei *Aubert* Bd. II. S. 195. Dieser Eingang befindet sich in dem Winkel zwischen den Gemächern 23 und 24.

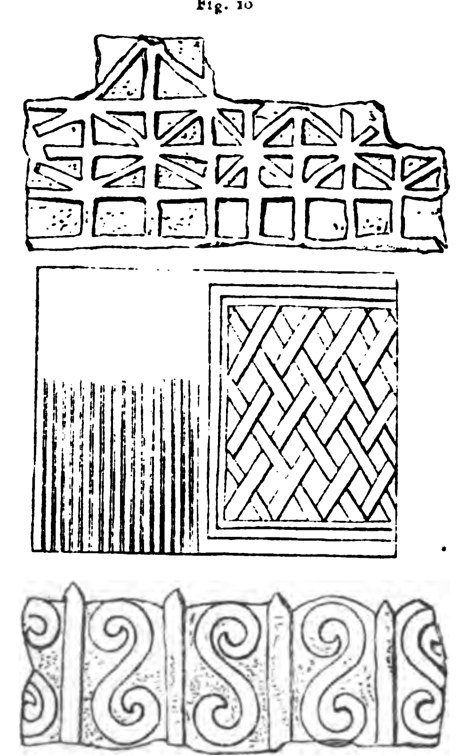
[3]) Vergl. meinen Aufsatz „Ravenna" in *v. Zahn's* Jahrbüchern für Kunstwissenschaft. Bd. I. S. 287 u. f. und Seite 295.

[4]) *Schnaase*, III. S. 522.

zum Schmucke eines ganz aus Stein errichteten Gebäudes verwendet worden seien, sondern es werden diese Platten eben nur zur Verkleidung gewisser Theile, von Sockeln — wie diess ja auch in der ältesten Kathedrale der Fall war — u. s. w. gedient haben, während der Hochbau dann einfach aus Holz bestand.

Neben diesem altgermanischen Holzbau, der theilweise bis in die romanische Epoche hinein betrieben wurde, scheinen sich die Burgunder schon früh eine monumentale Technik angeeignet zu haben. Die nunmehr geordneten Verhältnisse bedingten eine Reihe fester Einrichtungen; es war nöthig die Städte vor Ueberfällen zu sichern, die in häufigen Kriegen und Fehden zerstörten Werke wieder herzustellen. Auch im Wohnbau, zumal für die königlichen Residenzen, mochte die frühere Einfachheit nicht mehr genügen.[1]) Dazu kam endlich, dass die Burgunder als christliche Bekenner zahlreiche kirchliche Bauten förderten und dass hierbei die solide Pracht sowohl der fränkischen als insbesondere der römischen Basiliken nicht ohne Einfluss auf ähnliche Kundgebungen monumentaler Thätigkeit bleiben konnte. An die Entwickelung einer selbständigen burgundischen Architektur ist nun freilich nicht zu denken; dazu waren die äusseren Verhältnisse, die beständigen Kriege, welche in dieser Epoche sich drängten, viel zu ungünstig. Wohl aber lag es nahe den Anregungen zu folgen, welche die Römer so vielseitig in ihren Werken hinterlassen hatten. In der That fehlt es nicht an Ausdrücken der Bewunderung für die Schöpfungen der Architektur. In einer leider nur fragmentarisch erhaltenen Predigt bezeichnet der heilige Avitus von Vienne diese Kunst als eine himmlische Er-

Fig. 10



Baufragmente aus Genf. (Blavignac).

[1]) Einer Tradition zufolge hätte die porte-du-château in Genf einen Theil der Gundobald'schen Residenz gebildet. *Mallet* a. a. O. S. 306.

findung und betont dabei, wie es scheint, mit besonderem Lobe den Gewölbebau.[1]) Wie nun jenseits der Alpen die altheimische Corporation der Magistri Comacini[2]) es war, welche den nunmehr sesshaften Longobarden die Fertigkeiten römischer Baukunst mittheilte, so werden auch hier die besiegten Romanen zu Lehrmeistern der Burgunder geworden sein. Für diese Uebernahme des Steinbaues aus römischem Betriebe spricht schon der Umstand, dass die Benennung zahlreicher Bautheile sowohl in französischer als deutscher Sprache aus dem Lateinischen stammt; so Mauer von murus, Kalk von calx, Ziegel von tegula, Pforte von porta, Fenster von fenestra u. s. w. während die in Holzbau üblichen Bezeichnungen sammt und sonders deutschen Ursprungs sind. Benennungen ferner wie more romano, more antiquorum, opere romano u. s. w. für den monumentalen Quaderbau im Gegensatze zu den ursprünglichen Holz- und Bruchsteinconstructionen sind nicht bloss den merowingischen Schriftstellern geläufig, sondern sie kommen auch im Mittelalter bis ins XI. ja stellenweise bis ins XII. Jahrhundert vor. Ein interessanter Beleg für das Ansehen, welches die römische Kunst und ihre Träger bei den Deutschen genossen, ist uns endlich in einem Schreiben erhalten, in welchem der Bischof Rufus von Octodurum (Martinach) um die Mitte des sechsten Jahrhunderts dem Trierer Erzbischofe Nicetius eine Anzahl von Bauleuten empfiehlt, die er auf den Wunsch des Letzteren in Italien geworben hatte.[3])

Die Resultate dieses antiken Einflusses sind bereits in mehreren Bauten constatirt worden. Das Baptisterium und die Porte-du-château in Genf, sowie die ältesten Bestandtheile des Klosters S. Maurice waren solche nach römischer Sitte errichtete Steinbauten. Wie nun aber diese Werke theils zerstört, theils nur in geringfügigen Ueberbleibseln erhalten sind, ist es unmöglich sich ein vollständiges Bild von dem Charakter ihres Stiles zu gestalten. Im Allgemeinen ergiebt sich nur, dass die burgundischen Werkleute das Technische ihres Berufes mit grosser Gewandtheit betrieben, ihre Behandlung des Quaderbaus steht derjenigen spätrömischer Werke nur wenig nach. Dagegen erscheint das Formenwesen von Anfang an in tiefem Verfalle begriffen. Mit Ausnahme jener mehrerwähnten germanischen Zierathen sind die sämmtlichen bisher bekannten Details entweder römischen Monumenten entnommen oder antiken Ziergliederungen nachgeahmt. So die in Genf gefundenen Fragmente, unter denen mehrere der attischen Gliederung verwandte Gesimse, ferner einfache Schrägen mit Blattornamenten geschmückt, und ein-

---

[1]) Etudes paléographiques S. 21. und 29.

[2]) Vergl. über dieselben *Schnaase* a. a. O. S. 516. u. f.

[3]) *Hontheim*, Historia Trevirensis diplomatica et pragmatica. Tom. I. Augsburg 1750 p. 37.

aus Alabaster gefertigte Friese erscheinen, welche letztere mäanderartig oder mit Flechtwerk verziert sind. Die meisten dieser Gliederungen sind aber sorglos gearbeitet, Die Profile sind steil und schlaff und die antiken Motive mit fremdartigen barbarischen Zuthaten vermischt.

Mit diesen wenigen Resten ist die ganze Summe der vorkarolingischen Monumente in unseren Gegenden erschöpft. Wohl fehlt es nicht an Nachrichten über andere Bauten, welche in diesem Zeitalter errichtet wurden. So gründete Bischof Marius von Aventicum († 601) die älteste Kirche in Payerne[1]) und erhoben sich etwa um dieselbe Zeit die ersten Anfänge des berühmten Klosters Romainmotier, welches dann um die Mitte des VII. Jahrhunderts nach der gegenwärtigen Stelle verlegt und bedeutend vergrössert worden zu sein scheint.[2]) Allein diese Klöster sind wie die übrigen im Laufe dieser Epoche gestifteten Monumente zerstört und durch wiederholte Neubauten ersetzt worden. Wenn man daher ihre gegenwärtig bestehenden Kirchen, sowie gewisse andere als Monumente des burgundischen oder merowingischen Zeitalters bezeichnet hat,[3]) so ist diess eben lediglich eine falsche Datirung, zu der man sich durch das primitive Aussehen dieser Bauten verleiten liess.

Was endlich die von den Alamannen besetzten Gebiete im Norden und Osten des Landes betrifft, so fehlt hier mit Ausnahme einer einzigen sichern Nachricht jede Kunde über bauliche Unternehmungen. Eine Inschrift nämlich, deren Entstehung in das Ende des VI. Jahrhunderts gesetzt wird, meldet, dass Bischof Ursinos und Detibaldus, Letzterer wahrscheinlich ein vornehmer Laie, zu Vindonissa eine Kirche gestiftet haben, welche dem heiligen Martin geweiht und von Linculfus erbaut worden sei.[4]) Ausserdem hat

---

[1]) Mémoires et documents publiés par la société d'histoire de la Suisse romande. Vol. VI. p. 30. in honore sancte marie genitricis domini templum et villam Paterniacam in solo construxit proprio.

[2]) Vergl. *Rahn*, Grandson und zwei Cluniacenserbauten in der Westschweiz. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Band XVII. Heft 2. S. 6. u. f.

[3]) So den Kirchthurm von *Orny* bei La-Sarraz in der Waadt, ein viereckiger Bruchsteinbau mit stark vortretenden Strebmauern und einer schiefen Steinpyramide, den *Blavignac* S. 106 für ein merowingisches Denkmal ausgiebt. Schon der Mangel jeglichen Detailschmuckes macht eine Datirung unmöglich. Technische Rohheit und Sorglosigkeit allein sind kein Beweis für ein so hohes Alter. Die Kirche selbst datirt aus spätest gothischer Zeit.

[4]) Die an der Kirchenmauer von Windisch erhaltene Inschrift lautet: In onore SCI Martini ecpi Ursinos Ebescubus it. Detibaldus † Linculfus ficit. Vgl. *Gelpke*, Kirchengeschichte der Schweiz. II. Theil. Bern 1861. S. 252. Eine zweite, doch unverbürgte Nachricht enthält das Curer Proprium von 1646. (Valentinianus episcopus † 548) ex cellula et oratorio quae erant ad Aulam Episcopalem in honorem S. Lucii extructa circa ann. d. 540 amplum eduxit coenobium. Vergleiche *Lütolf*, Glaubensboten. S. 98.

man wohl in dem hier wie im Elsass häufig vorkommenden Namen „Betbur“[1]) eine Hinweisung auf den alamannischen oder fränkischen Cultus gesucht und die oft mit römischen Trümmern bedeckten Oertlichkeiten, welche im Volksmunde diesen Namen führen, als Standorte heidnischer und nachmals christlicher Heiligthümer bezeichnet, indessen sind monumentale Belege für diese Vermuthung nirgends gefunden worden. Wahrscheinlich unterblieb eine höhere Bauthätigkeit ganz. Die Alamannen begnügten sich, wie diess die Verbrennung ihrer Tempel durch Gallus beweist,[2]) mit den primitiven Einrichtungen, an die sie sich von ihren früheren Sitzen her gewöhnt hatten, während die überall zerstreuten Christen in Folge der steten und allgemeinen Unsicherheit sich des Muthes und der Mittel zu grösseren Unternehmungen benommen sahen.

Fast eben so sparsam wie diese Ueberreste und Nachrichten von baulichen Denkmälern sind die Proben gleichzeitiger Bildnerei erhalten. Wohl fehlt es nicht an zahlreichen Funden, die zumal in den letzten Jahrzehnten in allen Gegenden der Schweiz gemacht worden sind, allein diese Werke vergegenwärtigen uns einen sehr beschränkten Zweig der germanischen Kunstthätigkeit. Für den Stand der höheren Plastik, wenn eine solche überhaupt betrieben wurde, und für die Beurtheilung der Malerei in damaliger Zeit sind uns alle Documente verloren gegangen.

Nachrichten über einen künstlerischen Betrieb sind bei den germanischen Stämmen schon früh zu finden, namentlich scheinen Metallarbeiten mit besonderer Vorliebe gepflegt worden zu sein. Das alamannische Gesetz nennt den Waffenschmied und den Goldschmied, das burgundische den Gold-, Silber-, Erz- und Eisenarbeiter und in den westgothischen Gesetzen sind schwere Strafen für die Fälschung von Metallen vorgesehen.[3]) Ohne Zweifel wurden diese Arbeiten, wie die Kunst überhaupt, anfänglich nur von Unfreien oder Knechten betrieben. So berichtet ein Schriftsteller des V. Jahrhunderts von barbarischen Goldschmieden (barbari aurifices), welche von Gisa, der Königin der Rugier, in enger Haft gehalten wurden, damit sie die ihnen übertragenen Arbeiten um so schleuniger vollendeten. Verzweifelt über diese Lage und die unausgesetzten strengen Anforderungen, drohten sie den kleinen Sohn der Königin, der in ihre Gewalt gerathen war, zuerst

---

[1]) *Ferd. Keller* im Anzeiger für schweizerische Geschichte und Alterthumskunde 1863. Nr. II. S. 36.

[2]) *Vita S. Galli* cap. V. ed: *G. Meyer von Knonau* in den Mittheilungen zur vaterländischen Geschichte, herausgegeben vom historischen Verein in S. Gallen. Heft XII. S. 8.

[3]) *Lindenschmit*, vaterländische Alterthümer der fürstlich Hohenzollerschen Sammlung zu Sigmaringen. Mainz 1860. S. 67.

und dann sich selbst zu ermorden.[1]) Auch bei den Burgundern finden sich ähnliche Nachrichten; die Knechte, welche sich allein mit Gold- und Silberarbeiten beschäftigten, hatten von dem Ertrage derselben ihren Herren eine gewisse Summe zu entrichten. Schon im VI. Jahrhunderte scheint sich übrigens dieses Verhältniss geändert zu haben. Wir hören jetzt von bedeutenden Aufträgen, welche namentlich den merowingischen Goldschmieden ertheilt wurden, während gleichzeitig sogar hochgestellte Personen sich der Pflege des Kunsthandwerkes hingaben. So wird von dem Bischofe Marius von Aventicum († 601) berichtet, dass er sich mit Verfertigung von Gefässen zu kirchlichem Gebrauche beschäftigt habe.[2]) Noch wichtigere Mittheilungen enthält in dieser Beziehung die Geschichte des heiligen Eligius (S. Eloi), der in der ersten Hälfte des VII. Jahrhunderts am Hofe Chlotars und Dagoberts zu Paris, wie es scheint unterstützt durch eine förmliche Schule von Kunstgenossen, eine Reihe von Goldschmiedearbeiten ausführte. Durch die technische Meisterschaft wie durch seine Ehrlichkeit wusste er sich die höchste Gunst der Könige zu erwerben, in der er zum allmächtigen Minister und schliesslich bis zur Bischofswürde emporstieg.[3])

Dieser Aufschwung erklärt es, dass sich gleichzeitig auch in anderen Kunstzweigen ein erhöhtes Leben entwickelte. So wurden eine Reihe prachtvoller Bauten, Kirchen und Paläste, welche um diese Zeit die Franken, die Gothen und Longobarden errichteten, mit Glasfenstern, Marmorsäulen, mit Mosaiken und Malereien geschmückt, und zwar, wie aus verschiedenen Nachrichten hervorgeht, nicht bloss von römischen Provinzialen oder italienischen Werkleuten, sondern es kommen unter den damaligen Künstlern auch mehrfach Germanen vor.[4])

Selten wie überhaupt, sind solche Denkmäler in unseren Gegenden nicht mehr nachzuweisen. Die einzige Auskunft über den Stand der alamannischen und burgundischen Kunst geben die kleineren Geräthschaften und Schmucksachen, die Waffenstücke, die Gewandnadeln und Schnallen, die Riemenbeschläge u. s. w., welche in grosser Zahl aus den verschiedenen Grabstätten zu Tage gefördert worden sind.[5]) Alle diese Gegenstände ver-

---

[1]) Eugyppus, Leben des heiligen Severin bei *Petz*, Script. rer. Austr. I. p. 64. und *Friedrich*, Kirchengeschichte Deutschlands. Bd. I. p. 453.

[2]) „Ecclesie ornatus uasis fabricando sacratis." im Cartular von Lausanne. Mémoires et documents publiés par la société d'histoire de la Suisse romande. Tome VI. p. 31. und Mémorial de Fribourg Tome. I. p. 50.

[3]) Audoeni, Vita S. Eligii bei d'Achéry Spicilegium V. p. 157. *Schnaase* a. a. O. S. 602. *Lindenschmit* a. a. O. S. 66.

[4]) *Lindenschmit* a. a. O. S. 67.

[5]) Vergl. hierüber *Lindenschmit*, die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit. Mainz 1857 u. ff. und Vaterländische Alterthümer der fürstl. Hohenzoller'schen

gegenwärtigen eine Kunst, die von antiken Einflüssen beinahe unberührt geblieben ist, und welche bei den verschiedensten germanischen Stämmen, bei Franken und Angelsachsen, Burgundern und Alamannen bis in die merowingische ja theilweise bis in die karolingische Epoche hinein eine Reihe völlig gleichartiger Erscheinungen förderte.

Man hat über den Ursprung und die Entwickelung dieser eigenthümlichen Kunstrichtung verschiedene Ansichten geäussert. Während die einen Forscher in derselben nur die Fortsetzung einer älteren von den Kelten ererbten Weise erkennen, haben andere auf etruskische, ja selbst phönikische Einflüsse gerathen. Eine befriedigende Lösung dieser Frage wird kaum zu erreichen sein, sie ist um so schwieriger, als es sich allem Anscheine nach um keine abgeschlossene Entwickelung, sondern vielmehr nur um die unbestimmten Anfänge eines künstlerischen Stiles handelt, der sehr wohl ein Gemeingut aller germanischen Stämme sein konnte. Dafür spricht die ausserordentliche Uebereinstimmung in Technik und Form, welche die Fundstücke aus den verschiedensten Gegenden zeigen, so dass es z. B. unmöglich ist, gewisse burgundische Zierbildungen vor anderen nachweisbar alamannischen zu unterscheiden. Die meisten der hier zu Lande gefundenen Gegenstände sind aus Metall geschaffen, künstliche Holzarbeiten, wie solche wiederholt in Deutschland zum Vorschein kamen, sind in der Schweiz noch nirgends entdeckt worden. Was die Technik betrifft, deren sich die germanischen Künstler bedienten, so unterscheidet sich dieselbe von der römischen durch den augenfälligen Mangel einer plastischen Behandlungsweise. Auch da wo der Arbeiter gelegentlich zur Reliefbildung überging, ist von einer wirklichen Modellirung nicht die Rede. Die Zeichnung wurde vermittelst des Grabstichels in den flachen Metallkörper eingekerbt, so dass die so umrissenen Figuren und Ornamente, ohne sich körperlich und reliefartig abzuheben, dasselbe Niveau wie die umgebenden Flächen zeigen. Höchstens kömmt es zuweilen vor, dass das Relief kantig ab-

---

Sammlung zu Sigmaringen. Mainz 1860. Ausserdem finden sich Abbildungen in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Band 1, Heft 9. *Troyon*, Tombeaux de Bel-Air près Cheseux sur Lausanne. Band II. Heft 8. von demselben Verfasser, Bracelets et agrafes antiques. Bd. XIV. Heft 3. *Rochat*, Recherches sur les antiquités d'Yverdon. *v Bonstetten*, Recueil d'antiquités suisses 1855 und Suppléments au recueil I. 1860, II. 1867. *W. Wanner*, das alamannische Todtenfeld bei Schleitheim u. s. w. Schaffhausen 1867 und von demselben Verfasser: Nachträge zu den in Schleitheim entdeckten Grabalterthümern. Schaffhausen 1867. *Meyer v. Knonau*, Die alamannischen Denkmäler in der Schweiz. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XVIII. Heft 3. 1873. Eine Fortsetzung dieser Arbeit folgt in den nächsten Jahren. Die bedeutendsten Sammlungen alamannischer und burgundischer Funde enthalten die Museen von Lausanne, Bern, Schaffhausen und Zürich.

geschrägt wurde, wodurch ein etwas lebendigerer Licht- und Schattenwechsel entsteht. Viel häufiger indessen bildet der Zierath eine glatte ununterbrochene Oberfläche und zwar sind in diesem Falle zwei verschiedene Gattungen der Technik angewendet worden. Bei der ersten sind die Fäden von Gold, Silber oder Erz nach vorgravirten Ornamentlinien, wie man noch jetzt die Flintenläufe zu verzieren pflegt, in das Eisen eingetrieben. Die zweite Technik besteht in der sog. Incrustation oder der Tauschirung. Auf die durch feine Einschnitte oder Zapflöcher präparirte Oberfläche des Eisens wurden dünne Silberstreifen dicht nebeneinander festgetrieben, so dass sie eine zusammenhängende Platte bildeten, aus welcher dann die Ornamente wieder herausgeschnitten wurden, so dass die darunter befindliche Eisenschichte einen dunklen Hintergrund bildete.[1])

Noch wichtiger als diese technischen Merkmale sind die Formen und Ornamente. Fremde Einwirkungen, insbesondere Nachahmungen römischer und byzantinischer Formen sind in vielen germanischen Schmucksachen nicht zu verkennen. Die scheibenförmigen Gewandnadeln stimmen im Wesentlichen mit den römischen Fibulae überein. Auch eine zweite Gattung, die mit geschweiftem Bügel versehenen Gewandnadeln, waren den Römern nicht unbekannt. Indessen zeigen die im Norden gefundenen doch eine grössere und eine ausgebildetere Gestalt, die als eine wesentlich germanische Bildung bezeichnet werden muss. Das charakteristische Merkmal dieser Fibeln besteht in der Verbindung des Bügels mit zwei grossen Platten oder Scheiben, einem meistens viereckigen oder halbrunden Kopfstücke und einem ovalen spitz zulaufenden Schilde am unteren Ende, welche beide mit Ornamenten reich geschmückt sind. Auch diese letzteren sind durchaus originell.[2]) Während die Römer ihre Schmucksachen mit architektonischen Gliederungen oder mit animalischen und dem Pflanzenreiche entnommenen Motiven zu verzieren pflegten, beschränkt sich die germanische Ornamentik vorherrschend auf ein abstractes Spiel mit einfachen Ornamenten, das sich jedoch von ähnlichen Verzierungen auf keltischen Arbeiten durch einen grösseren und bewussteren Zusammenhang und durch eine reichere Mannigfaltigkeit der einzelnen Motive unterscheidet. Geradlinige Combinationen wie der Zickzack, das übereck gestellte Quadrat und der Mäander beschränken sich in der Regel auf die trennenden Bordüren und Randeinfassungen. Daneben sind Kreise, Voluten und Spiralen beliebte Motive. Der Kreis wird in der Regel zum Schmucke kleiner gleichseitiger Flächen verwendet, immer gefüllt bald

---

[1]) Vergl. *Lindenschmit*, Hohenzoller'sche Sammlung S. 47 und Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit Bd. I. 1858. Heft VII zu Taf. 1.

[2]) Abbildungen solcher Gewandnadeln bei *Rochat* a. a. O. Taf. III. Fig. 8 und 11 und bei *Wanner*, Nachträge Taf. II. Fig. 2.

mit Bandgeflechten, bald mit Spiralen oder mit geraden Lineamenten, die sich dann meistens radienförmig gegen die Peripherie ausbreiten, so dass die centrale Beziehung derselben deutlich gewahrt bleibt. Noch häufiger als der Kreis erscheint ein mannigfaltig geschwungenes Linienspiel. Besonders beliebt sind diese Verzierungen zur Belebung grösserer Flächen und zwar in zweierlei Form: als Mattengeflecht mit einfacher rechtwinkeliger Durchkreuzung und geschwungen als Bandverschlingung oder Zopf (Fig 11), wobei die einzelnen Bänder bald schuppenartig, bald auch mit einfachen Horizontalstrichen oder Punkten verziert sind, während der Grund eine einheitliche dunkle Fläche bildet. Wo kleine quadratische oder runde Flächen zu verzieren sind, da geschieht diess am häufigsten mit kreisförmig geschlossenen, etwa rosettenähnlichen Verschlingungen. Es liegt auf der Hand dass eine solche Ornamentik der Phantasie wie dem Zufalle einen wahrhaft unbegrenzten Spielraum bot, und so sind denn auch unter den Hunderten von Schmucksachen, welche heutzutage unsere öffentlichen Museen und Privatsammlungen füllen, kaum zwei Ornamente nachzuweisen, welche völlig miteinander übereinstimmten.

Der Ursprung dieser Ornamentik ist nicht schwer zu errathen. Die ganze Behandlungsweise: das meistens geringe Relief, die Schwingungen der Curven, das Zopf- und Mattengeflecht, alle diese Formen und Combinationen weisen unzweideutig auf ihre Herkunft aus der Holzschnitzerei zurück, welche, bestimmt durch die Richtung der Baukunst, bei den Germanen von jeher eine grosse Rolle spielte. So waren die Götzentempel, die noch im neunten und zehnten Jahrhunderte auf Rügen und in Mecklenburg bestanden, einfach aus Balken gezimmert und mit reichgeschnitzten und buntfarbig bemalten Brettern verschalt. Noch eingehender ist die Schilderung eines Schlosses in dem angelsächsischen Beowulfsliede, wo von wunderhohen Mauern die Rede ist, die von Wurmbildern schillern.[1]) Es herrscht kein Zweifel darüber, dass hierunter dieselben Motive gemeint sind, die auf unseren Schmucksachen wiederkehren und welche, älteren Berichterstattern zu Folge, auch in der Tracht der germanischen Völker vielfach zum Schmucke von Gewandsäumen und dgl. verwendet wurden.[2]) Endlich ist es bekannt wie sich dieselbe Richtung, die Holzarchitektur verbunden mit allen Eigenthümlichkeiten der altgermanischen Ornamentik, noch heute in den mittelalterlichen Kirchenbauten des skandinavischen Nordens verfolgen lässt.

Neben dieser ausgebildeten und mannigfaltigen Ornamentik treten die Darstellungen natürlicher Erscheinungen, zumal auf alamannischen Schmucksachen ganz zurück. Es kommt wohl vor, dass man Gewandnadeln nach

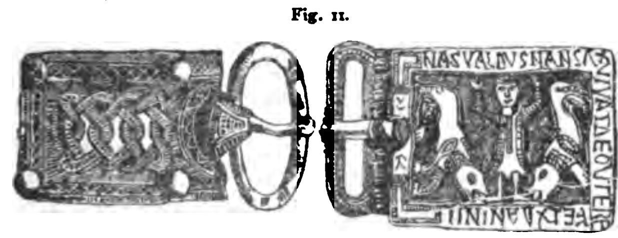
---

[1]) *Schnaase*, a. a. O. S. 510.

[2]) *Lindenschmit*, Hohenzollersche Sammlung S. 70. *Schnaase* S. 595 u. f.

römischem Muster die Gestalt von Vögeln gab, dass Bandverschlingungen in Vögel- oder Schlangenköpfe auslaufen, auch menschliche Masken, Thierfratzen und dgl. sind mehrfach zu erkennen. Aber alle diese Motive werden in der Regel in decorativer Unterordnung, oft nur wie ein blosser Nothbehelf angewendet, während selbständige Figuren, wie die Darstellung eines Reiters auf zwei aus alamannischen Gräbern stammenden Metallplatten im Zürcher Antiquarium zu den Seltenheiten gehören.[1]) Häufiger kommen solche Darstellungen auf burgundischen Schmucksachen, namentlich auf bronzenen Gürtelschnallen vor, wie solche zahlreich in der Waadt und andere völlig übereinstimmende in der Franche-Comté gefunden worden sind.[2]) Ihr Inhalt vergegenwärtigt uns die ersten rohen und kindlichen Versuche zur Wiedergabe der menschlichen Gestalt. So erscheint der segnende Heiland, noch häufiger Daniel in der Löwengrube, wie er die Hände betend erhebt und zwischen zwei Löwen steht, die ihm die Füsse belecken. (Fig. 11.) Dann wieder sieht man Männer zwischen Drachen,

Fig. 11.



Burgundische Gürtelschnallen.

Greifen und anderen Ungethümen, in der Mitte zuweilen das Kreuz. Solche Figuren sind von wahrhaft abschreckender Roheit. Grosse ungeschlachte Köpfe mit glotzenden Augen auf schwerem, plumpem Leibe mit kleinen verschrumpften Gliedmaassen, ein förmlicher Protest gegen die Natur, Verhöhnung jeder existenzfähigen Proportion. Inschriften welche mitunter den Rand umgeben, enthalten den Namen des Besitzers und andere Andeutungen,[3]) welche vermuthen lassen, dass solche Gürtelschnallen zugleich als Amulette

[1]) Die eine, aus Embrach im Canton Zürich stammend, ist abgebildet in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich Bd. XVIII. Heft 3. Taf. III. Fig. 2. Die andere, eine Silberplatte aus Seengen am Hallwylersee, a. a. O. Fig. 1. und in der Archaeologia Vol. XLIV. London 1872. pag. 100 u. f. Der Herausgeber, Mr. *Wylie*, bezeichnet dieselbe als eine phalera. Wahrscheinlich dienten beide Medaillons zum Schmucke von Pferdegeschirren.

[2]) *Ed. Clerc*, Essai sur l'histoire de la Franche-Comté Vol. I.

[3]) So die Inschrift der unter Fig. 11. abgebildeten und bei Lavigny in der Waadt gefundenen Schnalle: Nasualdus Nansa vivat Deo. Utere felex Daninil.

dienten. Damit stimmt auch die Wahl der bildlichen Darstellungen überein, die meistens Hinweisungen auf den Schutz einer höheren Macht, oder Mahnungen zur Treue im christlichen Glauben enthalten, lauter Gedanken, welche sehr wohl dem Sinn eines Volkes und einer Zeit entsprachen, die in der Geschichte nur durch die unausgesetzte Reihenfolge ihrer blutigen Kämpfe bekannt geblieben sind.

Neben diesen Bronze- und Eisenarbeiten sind endlich die wenigen Denkmäler zu verzeichnen, welche uns den Stand der Goldschmiedekunst bei den eingewanderten Barbaren bezeichnen. Die ältesten derselben stammen aus den Gräbern von Ins (Anet) und Allenlüften im Canton Bern.[1]) Es sind dünne Goldplatten, die theils zu kreisrunden Scheiben und glatten Bändern, theils zu Korallen eines Halsgehänges verarbeitet sind und vielleicht auf mechanischem Wege durch Walzung oder Pressung mit einfachen Ornamenten, mit übereckgestellten Quadraten, Dreiecken und Kreisen zwischen dünnen Linien versehen wurden. Entwickelter in der Technik sind einige Schmucksachen aus den burgundischen Gräbern der Waadt,[2]) kleine Medaillons die nach Art des späteren Zellenemails mit bunten Glasflüssen zwischen senkrecht auf den Metallgrund aufgelötheten Goldleistchen geschmückt sind. Diese Kunstgattung, die namentlich von den merowingischen Franken, aber auch von anderen germanischen Stämmen mit Vorliebe gepflegt wurde, ist am reichsten in zwei im Klosterschatze von S. Maurice befindlichen Reliquiarien verteten. Das eine ist die berühmte Vase des heiligen Martin,[3]) eine antike etwa 5½ Zoll hohe Sardonyx-Kanne, deren vollendet schöne Reliefs nach Art der Cameen mit Benutzung der oberen milchweissen Steinschichte aus dem olivenbraunen Grunde herausgeschafft sind. Diese Vase, die einer späteren Legende zufolge das Blut der thebäischen Märtyrer enthält und dem Stifte von dem heiligen Martin von Tours geschenkt wurde, ist später mit einem Fusse und einem Halse von konischer Form versehen worden. Diese Zusätze, wahrscheinlich eine fränkisch-merowingische Arbeit, sind mit dünnen Goldleistchen quadratisch geschmückt, die Füllungen mit rothen Glasflüssen und die

---

Eine andere, aus Daillans stammende, im Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde 1872. Seite 386 mit den Worten: Vir (?) Daniel duo leones pedes eius lengebant. Daidius. Eine dritte aber unentzifferte Inschrift bei *Troyon*, bracelets et agrafes antiques. Taf. III. Fig. 6.

[1]) Die Funde aus Ins bei *v. Bonstetten*, Supplément I. Taf. XIV. Die Goldplatten von Allenlüften sind herausgegeben von *Jahn* und *von Fellenberg* in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XVII. Heft 2.

[2]) *Troyon*, Bracelets et agrafes T. II. Fig. 6. *v. Bonstetten*, Recueil Taf. XXIV. Fig. 8.

[3]) Abbildungen bei *Aubert*, Trésor de l'abbaye de S. Maurice d'Agaune. T. XV. Auf S. 151 u. ff. versucht der Verfasser die bisher unenträthselten Reliefs zu deuten.

Kreuzungen mit Perlen und Edelsteinen in goldener Fassung besetzt. Ein noch glänzenderes Beispiel dieser Technik bietet das zweite Reliquiar. Eine alte Tradition bezeichnet dasselbe als ein Geschenk, mit welchem Pabst Eugen III. im Jahre 1147 das Kloster bedachte, doch scheint auch hier der fränkische oder burgundische Ursprung ausser Frage zu liegen. Das sarkophagähnliche Kästchen ist mit einem förmlichen Netze von kleinen und mannigfaltig geformten Zellen bedeckt, welche mit granatrothen, blauen und grünen Gläsern ausgefüllt sind und durch Perlenreihen in grössere Abtheilungen gegliedert werden. Eine grosse Camee nimmt die Mitte der Vorderseite ein, die wie alle Flächen des Kästchens und des Deckels mit zahlreichen edlen und theilweise geschnittenen Steinen besetzt ist. Als die Verfertiger dieses kostbaren Werkes werden inschriftlich zwei Künstler Undiho und Ello genannt.[1])

Die Zeit der burgundischen Herrschaft schloss, bevor es diesem Volke gelungen war eine selbständige Kunst zu schaffen. Es ist diess auch vollkommen begreiflich, wenn man die damaligen Zustände erwägt. Wie sehr sich die Burgunder unter allen germanischen Stämmen durch Mässigung und Bildsamkeit auszeichneten, so hat ihre Geschichte doch nur eine Reihe von Kämpfen verzeichnet und selbst der Einsicht und Machtvollkommenheit besserer Regenten gelang es nicht zu verhindern, dass Brudermord und Frevel aller Art ihren Thron befleckten. Das Alles aber musste die Verwirrung und Muthlosigkeit zu einem solchen Grade steigern, der jedes geistige und künstlerische Leben ausschloss. Es bedurfte einer festeren Ordnung der Dinge und einer einheitlicheren Macht, damit langsam eine Besserung und ein Fortschritt zu höheren Zielen sich vollzogen. Diese Bedingungen hat die fränkische Herrschaft der Karolinger erfüllt. Wir haben indessen, bevor wir uns dieser neuen Epoche zuwenden, eine Entwickelungsgeschichte nachzuholen, deren Erledigung zum Verständnisse der folgenden Leistungen unentbehrlich ist.

DRITTES KAPITEL.

DER URSPRUNG UND DIE ENTWICKELUNG DES CHRISTLICHEN KIRCHENBAUES.

Zu Anfang des vierten Jahrhunderts schrieb Eusebius, der berühmte Biograph Constantins des Grossen, in seiner Kirchengeschichte, die bisherigen

---

[1]) Teuderigus presbiter in honure (sic) Sci. Mauricii fieri jussit amen. Nordoalaus et Rihlindis ordenarunt fabricare. Undiho et Ello ficerunt. *Aubert*, a. a. O. Seite 142. Abbildung auf Taf. XI.

Kirchen seien den Christen mit einem Male zu eng geworden, ihre Zahl hätte den Bedürfnissen nicht mehr genügt, überall seien grössere und reichere Gebäude entstanden. Die Form der vorconstantinischen Kirchen ist unbekannt, auch giebt es nur wenige Nachrichten, welche von einer Bauthätigkeit der Christen in dieser Epoche handeln. Die frühesten, welche einigermaassen verbürgt sind, datiren seit dem Ende des zweiten Jahrhunderts. So soll Hadrian (117—138) den Christen gestattet haben kleine Gotteshäuser zu erbauen. Auch Alexander Severus (222—235) war anfänglich ein Gönner der Christen; er urtheilte, als ihnen Wirthe die Localitäten zu ihrem Cultus streitig machen wollten, dass Gottesdienst, in welcher Form er stattfinden möge, jedenfalls besser sei, als Schenkwirthschaft. Von da an mögen solche Stiftungen überhaupt nicht mehr selten gewesen sein, denn schon zu Ende des III. Jahrhunderts bestanden in Rom allein an vierzig grössere Kirchen. Im Anfang nannte man diese Gebäude, nach den Versammlungen, denen sie dienten, einfach ecclesiae (Versammlungsorte) · ebenso *κυριακὸν* oder *κυριακά*, dem Herrn gehörig, Sitz des Herrn, woher wahrscheinlich das deutsche Wort Kirche stammt. Seit Constantins Zeit scheint dann aber die Bezeichnung Basilika die weitaus vorherrschende. Es ist diess bekanntlich ein Ausdruck der jetzt noch gebraucht wird, und an welchen sich unmittelbar die Frage über den Ursprung der christlichen Kirchenbauten, wenigstens einer gewissen Klasse derselben, der auf länglichem Grundrisse geplanten Kirchen knüpft.[1]) Die früher allgemein herrschende Ansicht war die, dass die Form der christlichen Basiliken aus den gleichnamigen antikrömischen Profangebäuden herzuleiten sei, indem man annahm, dass entweder römische Basiliken geradezu in Kirchen umgewandelt, oder als Vorbilder für dieselben benutzt worden seien.

Die Basiliken gehörten bekanntlich zu denjenigen öffentlichen Gebäuden, deren nur selten eine römische Stadt entbehrte. Es waren Monumente, die mit dem ganzen Aufwand künstlerischer Pracht geschmückt waren und in welchen Handel und Wandel ihre täglichen Mittelpunkte fanden. Die am zahlreichsten vertretene Gattung derselben waren die forensischen Basiliken[2]) Ihr Name wie ihre Bestimmung deutet auf die nahe Verwandt-

---

[1]) *Zestermann*, die antiken und die christlichen Basiliken. Leipzig 1847. *Kreuser*, der christliche Kirchenbau 2. Aufl. 1860. *Messmer*, in von Quast und Otte's Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst Band II. 1857. *W. Weingärtner*, Ursprung und Entwickelung des christlichen Kirchengebäudes. Leipzig 1868. *Mothes*, die Basilikenform bei den Christen der ersten Jahrhunderte. Leipzig 1865 und 2. Aufl. 1869. *Reber*, die Urform der römischen Basilika, in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Baudenkmale 1869. *Schnaase*, a. a. O. Band III. und *Kraus*, S. 147 u. ff.

[2]) Die Existenz von besonderen Wein-, Pelz- und Wechslerbasiliken wird neuerdings von *Reber* a. a. O. S. 41 bestritten.

schaft mit den Foren hin. Zunächst dem geschäftlichen Verkehr geöffnet dienten sie auch als Sitzungslocale für die richterlichen Behörden. Diese Gebäude waren also nichts anderes als „abgekürzte, ins Enge gezogene Foren", demselben Verkehr gewidmet, der sich dort, auf dem Forum, unter freiem Himmel, in der Basilika dagegen in einem beschränkteren und geschützten Raume vollzog. Die Anlage der Basiliken war nach Vitruv etwa folgende: Das Ganze bildete im Grundriss ein längliches von Säulen begrenztes Rechteck, das auf allen vier Seiten zunächst von einem freien Umgange und sodann von den Umfassungsmauern umgeben war. Was die Ausdehnung des Planes betrifft, so sollte die Breite desselben nie mehr als die Hälfte und nie weniger als ein Drittel seiner Länge betragen. Der Säulengang im Innern erhielt sodann den dritten Theil von der Breite des freien Mittelraumes. Das Charakteristische dieser Anlage bewährt sich aber erst in dem Aufbau. Ueber den Säulen des Erdgeschosses spannt sich zunächst eine horizontale Balkenlage, sie dient als Trägerin eines Fussbodens, der das untere Stockwerk abschliesst. Darauf ruht eine hohe Brustwehr, welche den oberen Umgang gegen den Mittelraum abgrenzt und einer auf allen vier Seiten herrschenden Säulenstellung als Basis dient. Während hier nunmehr die umgebenden Seitenräume mit einem Dache abschliessen, steigt der Mittelraum in Form eines von Fenstern durchbrochenen Hochbaus noch weiter empor, um dann mit einem allseitig abfallenden Dache abzuschliessen. Anordnung verschiedener Höhenregionen auf einem und demselben Grundplane und die selbständige, seitliche Beleuchtung des Mittelraumes sind also die hauptsächlichsten Merkmale der Basilikenanlage.

Gewiss war eine solche Einrichtung die allertauglichste zur Aufnahme einer grossen Menschenmenge. Was lag also näher, so urtheilte man früher, als dass sich die Christen dieser Basiliken bemächtigten, um dieselben für ihre gottesdienstlichen Zwecke zu benutzen. Diese Ansicht wie allgemein gültig sie früher war, ist indessen durch eine Reihe neuerer Untersuchungen vollständig widerlegt worden. Der Erste, welcher diese Ableitung der christlichen Basilika aus den heidnisch-forensischen Gebäuden aufgebracht zu haben scheint war Leo Battista Alberti, der berühmte Renaissancetheoretiker des XV. Jahrhunderts. Seine Autorität scheint jener Ansicht die meiste Geltung verschafft zu haben, denn die zahlreichen Schriftsteller, welche bis vor wenigen Jahrzehnten diese Frage behandelten, haben jene Theorie ohne Bedenken verfochten.

Der erste Fehler, den man bei dieser Ableitung beging, beruhte darauf, dass man bei dem Mangel noch erhaltener Markt- und Gerichtshallen sich das Bild der forensischen Basilika aus der Anschauung christlicher Basiliken ergänzte und jener in Folge dessen Bestandtheile und Einrichtungen zumuthete, welche ihr niemals angehörten. Was sodann die vermeintliche

Uebergabe forensischer Basiliken zu gottesdienstlichen Zwecken betrifft, so sind auch die hierauf bezüglichen Nachrichten zum mindesten zweideutig. Aber auch zugegeben, dass gelegentlich eine solche Uebertragung dieser Gebäude an die Christen stattgefunden habe, so mussten diese Fälle jedenfalls vereinzelt geblieben sein, denn dem Christenthum lag es wohl daran die heidschen Götter zu vernichten, niemals aber konnten seine Ziele darauf gerichtet sein, Handel und Wandel, wie sie bisher bestanden hatten, zu beeinträchtigen, wie denn noch Constantin der Grosse und mehrere seiner Nachfolger sowohl in Constantinopel als anderswo Basiliken erbauten, deren ursprüngliche Bestimmung sich theilweise bis ins Mittelalter erhielt.[1]) Man hat also die Ableitung der christlichen Basiliken auf einem anderen Wege zu suchen.

Bis zum Anfange des dritten Jahrhunderts etwa pflegten die Christen, in Ermangelung besonderer gottesdienstlicher Gebäude, die Privatwohnungen einzelner Gemeindeglieder zu ihren Versammlungen zu benutzen. Hinsichtlich der Räume, welche hierzu gebraucht werden konnten, kamen zweierlei Anforderungen in Betracht: ihre Grösse sollte der Frequenz genügen, ihre Lage die Versammlung dem Einblicke Unberufener entziehen. In dem orientalischen Wohnhause scheint sich dieser Raum, wie diess aus mehreren Stellen in der Apostelgeschichte hervorgeht, in den oberen Stockwerken befunden zu haben. Anders dagegen in dem römischen Gebäude, das sich in der Regel nur einstöckig und dafür auf einem weitläufigeren Grundrisse erhob. Hier gab es zweierlei Räumlichkeiten, welche zu diesem Zwecke geeignet waren. Die Ersten waren die Oeci, auch Exedren oder Triclinien genannt, grosse Säle, welche zur Repräsentation, zur geselligen Vereinigung und mitunter wohl auch zur Tafel dienten. Ihre Lage, hinter einem Hofe, gewöhnlich dem Peristyle, sicherte die dort Versammelten vor der Gefahr einer plötzlichen Ueberraschung. Vitruv, der mehrere Gattungen solcher Säle kennt, beschreibt darunter auch den ägyptischen Oecus und hebt ausdrücklich dessen Aehnlichkeit mit der Basilikenanlage hervor. Sodann aber gab es wirkliche Haus- oder Privatbasiliken, wie solche häufig mit den Palästen vornehmer Römer verbunden zu sein pflegten. Wie nun jene Säle oder Oeci, so konnten auch diese Hausbasiliken zum Gottesdienste eingerichtet werden, und es fehlt denn auch nicht an Nachrichten, wonach solche Bauten der Christengemeinde übergeben und so zur Grundlage noch bestehender hochgefeierter Kirchen, wie der Lateranbasilika und der Kirche S. Pudentiana in Rom geworden sind.[2])

Bereits vor Constantin's des Grossen Zeit konnte also der christliche

---

[1]) *Zestermann*, S. 65. u. f.

[2]) *Schnaase*, III. S. 40. *Kraus*, S. 148.

Gottesdienst nicht bloss in basilikenartigen Gebäuden, sondern auch in wirklichen Basiliken abgehalten werden. Wenn somit feststeht, dass es weder nöthig, noch überhaupt wohl möglich gewesen wäre jene forensischen Gebäude zu ursurpiren, so bleibt zwar ein Einfluss derselben auf die Gestaltung der neuen Gotteshäuser nicht ausgeschlossen, allein, da wir eben dieselbe Form und dieselbe Einrichtung auch in anderen Localitäten kennen gelernt haben, und zwar in solchen, welche von jeher und regelmässig von den Christengemeinden benutzt worden waren, so liegt es um so näher hier, in diesen Oeci und Hausbasiliken das Urbild der christlichen Basilika zu suchen, deren Ausbildung dann Hand in Hand mit derjenigen des Gottesdienstes selbst zu verfolgen wäre.

Seit dem dritten Jahrhunderte etwa hatte der christliche Cultus immer festere Formen angenommen. Es gab schon jetzt gewisse Handlungen, von denen ein Theil der Bekenner, so die Ungetauften und die Büssenden ausgeschlossen waren. Die Geistlichkeit begann sich allmählig in vornehmer Zurückgezogenheit über die Laien zu erheben, in dieser Zeit scheinen die erhöhten Bischofstühle aufgekommen zu sein. Vollends entschied aber der staatliche Sieg des Christenthums den endgültigen Bruch mit der republikanischen Einfachheit der apostolischen Einrichtungen. Immer schroffer sonderte sich eine vielfach abgestufte und bis aufs Strengste disciplinirte Geistlichkeit von der Gemeinde der Laien, und dem entsprach denn auch die Umbildung welche das frühere Schema schon in den ältesten noch erhaltenen Basiliken erhielt. Den ersten Aufschluss über die Einrichtung der altchristlichen Kirchen geben die apostolischen Constitutionen, deren gegenwärtige Redaction zwar, wie es scheint, erst dem vierten Jahrhunderte angehört, indessen auf älteren Traditionen beruht. Hier heisst es: das Gotteshaus soll länglich und gegen Osten gerichtet sein. Es soll einen Raum enthalten, wo neben dem Bischofsthrone die Priester sitzen und die Diakonen stehen, welche Letztere von ihren Plätzen aus das ganze Schiff als Ordner zu übersehen haben. Männer und Frauen sollen durch verschiedene Thüren eintreten, und sowohl von einander als von den Katechumenen, den Büssenden etc. getrennt sitzen oder stehen. Was die Orientirung, d. h. die Richtung der Kirche nach den Himmelsgegenden betrifft, so pflegte man anfänglich, im Gegensatze zu der heute üblichen Fundamentirung, den Eingang auf die östliche und die Chornische mit dem Altar auf die westliche Seite zu verlegen. Erst seit der Mitte des fünften Jahrhunderts etwa kam diese Sitte ausser Gebrauch und wie die Betenden sich während ihrer Andacht nach Osten zu wenden pflegten, so gab man auch der Kirche selbst, d. h. dem Haupte derselben, dem Chore, die Richtung nach Sonnenaufgang, nach jener Himmelsgegend, welche die Kirchenväter symbolischer Weise als die des aufgehenden Heils bezeichneten.

Die Basilika selbst besteht aus drei Hauptbestandtheilen, dem Atrium, dem Schiffe und dem Chore. Das Atrium, durch welches der Zugang nach der Kirche führt, und wo sich einem strengen Gesetze zufolge die Büssenden aufhielten, denen der Eintritt in die Kirche verboten war, ist ein geräumiger, auf drei Seiten von Säulenhallen umgebener Vorhof, dem sich als vierte Seite die Vorhalle der Basilika anschliesst. In der Mitte des Atriums steht ein Brunnen, der Cantharus. Die Sitte, dass man sich hier vor dem Eintritte in die Kirche reinigte, hat sich noch heute abgeschwächt in dem Gebrauche des katholischen Weihwasserbeckens erhalten. In der Basilika selbst erkennt man im Wesentlichen die Eintheilung des forensischen Gebäudes wieder. Als eine augenfällige Neuerung ergiebt sich jedoch, dass die Säulenhallen nur zwei Seiten, nämlich die beiden Langseiten des Mittelraumes begrenzen. Die Anlage besteht in der Regel aus mehreren, gewöhnlich drei, langgestreckten und parallel nebeneinander laufenden Räumen, dem Hauptschiffe, dem sich die meistens halb so breiten und niedrigeren Abseiten, Neben- oder Seitenschiffe anschliessen. Zuweilen sind auf jeder Seite noch zwei weitere Nebenschiffe angebracht, so dass die Breite des Gebäudes. wie in der alten Petersbasilika und in S. Paul vor den Mauern Roms, durch fünf Schiffe gebildet wird. Die Stützen, welche dieselben trennen, sind meistens Säulen und zwar sind sie in römischen Basiliken durchgängig heidnischen Gebäuden entnommen. In den ältesten Bauten sind diese Stützen noch in antiker Weise durch horizontale Steinbalken, durch sogenannte Architrave verbunden, seit der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts wird dagegen die Verbindung vermittelst Rundbögen (Archivolten) häufiger und später, wenn nicht grosse Vorräthe antiker Spolien die ältere Weise beliebten, allgemein gebräuchlich. Zuweilen erhebt sich über der unteren Säulenstellung eine zweite Reihe von Stützen, zwischen denen sich, wie in der forensischen Basilika, das obere Geschoss der Seitenschiffe in Form einer Empore gegen das Mittelschiff öffnet. Doch scheint diese Einrichtung in den altchristlichen Bauten des Abendlandes nur selten gewesen zu sein, sie beschränkte sich bald auf die Kirchen des Orients, wo diese Emporen den Frauen angewiesen wurden. In den meisten abendländischen Basiliken steigt das Mittelschiff in Form eines von Fenstern durchbrochenen Hochbaues über die Seitenschiffe empor und schliesst dann in den ältesten Kirchen mit einer flachen cassettirten Holzdecke ab, während spätere Bauten sehr häufig dieser Diele entbehrten, so dass dann das Dachgebälke im Inneren unverschalt, aber zierlich geschnitzt und buntfarbig bemalt zu Tage tritt. In den ältesten Basiliken sind die Fenster des Hauptschiffes und der Abseiten sehr hoch und weit, später werden sie immer kleiner und reduciren sich endlich auf fast schiessschartenähnliche Schlitze. Dieser grosse mehrtheilige Raum ist nun der Aufenthaltsort der Laien. Er hiess ent-

weder nach seiner baulichen Form das Langhaus, oder er wird mit einer symbolischen Anspielung auf die Arche Noahs, oder das Schifflein Petri das Schiff genannt. Den Abschluss erhält dasselbe durch den Triumphbogen, einen grossen Rundbogen, der dem Eingange gegenüber das Mittelschiff in seiner ganzen Breite überspannt und, je nach der Bedachung, bald rechtwinkelig, bald giebelförmig übermauert ist, so dass die hohe Wandfläche zwischen Decke und Bogen mit ausführlichen Malereien oder Mosaiken geschmückt werden konnte. Der Inhalt dieser Bilder besteht gewöhnlich mit Rücksicht auf jenen Ausdruck aus Scenen der Apokalypse oder anderen Anspielungen auf das jüngste Gericht, den Triumph der Seligen. Der Triumphbogen selbst bildet die Grenze zwischen dem Langhause und dem Chor. Der Letztere ist in den ältesten Basiliken sehr einfach. Er besteht aus einem halbrunden Ausbau, dessen Höhe und Breite genau der Grösse des Triumphbogens entspricht. Kleinere Anbauten von gleicher Form schliessen sich zuweilen auch dem Ende der Seitenschiffe an. Solche halbrunde Ausbauten werden entweder Tribuna, oder, wegen der Aehnlichkeit ihrer Wölbung (einer Viertelskugel) mit einer Muschel, Concha genannt, häufiger indessen Absis oder Apsis, ein Ausdruck dessen richtige Schreibart schon Paulinus Nolanus († 431) nicht mehr zu kennen versicherte. Die mittlere dieser Apsiden ist das Sanctuarium, das Heiligthum im engeren Sinne, sie liegt daher mehrere Stufen höher als das Schiff. Schon frühe indessen, und zwar in dem Maasse, als die Organisation des Cultus und eine stets complicirtere Rangordnung der Geistlichkeit zunahm, mochte dieser Raum zu beschränkt erscheinen, zumal als die Sitte aufkam, auch solchen hervorragenden Persönlichkeiten, welche nicht dem Priesterstande angehörten, reservirte Plätze anzuweisen. Man behalf sich daher so, dass man die Apsis nicht mehr unmittelbar an das Hauptschiff anfügte, sondern zwischen beide Theile einen zu beiden Seiten über das Langhaus vortretenden Querbau, ein sogenanntes Querschiff oder Kreuzschiff einfügte. Den mittleren Raum desselben, die Vierung, wies man der niederen Geistlichkeit an, von den beiden Querflügeln hiess der eine, für vornehme Männer und Mönche bestimmt, Senatorium, der andere Matronaeum, weil dieser Theil den angesehenen Frauen und Nonnen reservirt war. Blieb dagegen die Basilikenanlage ohne Querschiff, so bot sich kein anderer Ausweg dar, als den geweihten Raum, den Chor, auf Unkosten des Langhauses auszudehnen. Es führte diess zu einer charakteristischen Einrichtung, die in der Folge auch in den mittelalterlichen Basiliken beibehalten wurde. Schon vor dem Triumphbogen war der östliche Raum des Mittelschiffes erhöht und auf drei Seiten von Gittern oder steinernen Balustraden umschlossen. Etwas weiter vorwärts gegen Osten war ein Theil der Seitenschiffe ähnlich abgegrenzt. Jener mittlere Raum im Hauptschiffe wurde nun zum Sänger-

chore, zum Aufenthaltsorte für die psallirenden Brüder. Rechts und links davon erhob sich rittlings auf der Balustrade eine Kanzel, Ambo genannt, wovon die eine auf der Nordseite befindliche zum Verlesen der Evangelien, die andere gegenüber zum Vortrage aus den Episteln bestimmt war. In den Seitenräumen der Nebenschiffe sodann fanden die hohen und allerhöchsten Personen ihre Plätze, welche nicht zur Clerisei gehörten. Weiter, gegen Osten vorschreitend, gelangte man unter dem Triumphbogen ein paar Stufen höher zu der Apsis, dem Sanctuarium, das mithin sehr wohl vor dem Chore zu unterscheiden ist, denn der letztere Ausdruck bezeichnet ganz allgemein den für die kirchlichen Uebungen der Geistlichkeit bestimmten Raum, der, wie schon bemerkt, ebenso gut im Schiffe liegen konnte. In der Mitte vor dem Halbrunde der Apsis pflegte man den Altar zu errichten. Der Ursprung desselben hängt mit dem Reliquien- und Heiligencultus zusammen, der schon in den Katakomben gefeiert wurde. Gleich den Katakomben wurden anfänglich auch die Kirchen, die man über denselben errichtet hatte, Cömeterien, d. i. Begräbnissstätten, genannt und sie waren auch thatsächlich nichts anderes als Grabheiligthümer, die sich über der Ruhestätte der Märtyrer erhoben, deren Ruf und Weihe sich darauf begründeten und deren Titel in den meisten Fällen den Namen der bestatteten Patronen entsprach. An die Stelle des Sarkophages, der in den Katakomben schon als Tisch für die Todtenspenden und die Gedächtnissfeier gedient hatte, tritt jetzt der Altar auf welchem das Opfer des neuen Testamentes und die Gebete dargebracht werden. So ist auch der Altar entweder ein Sarkophag, der den heiligen Leichnam umschliesst, oder er ist ein Opfertisch, der unmittelbar über dem Gruftraum steht, wo der Titularheilige begraben liegt und in welchen man öfters durch eine unterhalb des Altars angebrachte Oeffnung herunterschauen konnte. Ueber dem Altare erhebt sich das Ciborium, ein von Säulen getragener Baldachin mit Vorhängen die sofort nach der heiligen Handlung geschlosssen wurden. Von dem Steindache des Ciborium hängt über dem Tische ein Gefäss, die Pyxis herunter, zuweilen von der Gestalt einer Taube, gewöhnlicher eine elfenbeinerne Büchse zur Aufbewahrung des heiligen Brotes bestimmt. Hinter dem Altare endlich, in der Rundung der Apsis, sind stufenförmig die Sitze für die Geistlichen angebracht und in der Mitte derselben steht erhöht die Kathedra, ein marmorner Thronsessel, von welchem der Bischof seine Predigten zu halten pflegte.

So vieles über die Gestalt und Einrichtung der altchristlichen Basiliken. Ihre Form blieb übrigens nicht die einzige, deren sich die damaligen Architekten bedienten. Ausser den Basiliken gab es schon früh eine zweite Gattung kirchlicher Monumente die Centralbauten, zu denen ausser kreisrunden und polygonen Anlagen auch diejenigen Kirchen gezählt werden,

deren Grundriss die Form eines gleichschenkeligen, des griechischen Kreuzes zeigt.[1]) Schon die Römer pflegten gewissen Heiligthümern und, wie es scheint, vorzugsweise den Grabtempeln die Form eines kreisrunden Kuppelbaus zu geben. Solche Anlagen waren meistens zweigeschossig, derart dass der untere Gruftraum die Leiche umschloss, während das obere Stockwerk für den Grabcultus und die Andacht der Besucher diente. Das Grabmal der Helena, der Mutter Constantins des Grossen vor Rom, das Mausoleum Theodorichs zu Ravenna, die kreisrunden und polygonen Todtenkapellen, die sogenannten Karner, die im Mittelalter häufig neben den Pfarrkirchen errichtet wurden, alle diese Anlagen beweisen, wie unmittelbar die christliche Architektur an die heidnischen Ueberlieferungen anknüpfte. Verwandt mit den Grabkirchen sind die sogenannten Memorien oder Gedächtnisskirchen, Heiligthümer, welche zur Verherrlichung der durch Anwesenheit oder Wunder der Glaubenshelden und ihrer Reliquien geweihten Stätten errichtet wurden. Solche Stiftungen waren die Himmelfahrts- und die Auferstehungs- oder Heiliggrabkirche zu Jerusalem. Auch die Schweiz besass eine solche Memorie, nämlich die alte Kirche, welche Sedeleube über dem Grabe des heiligen Victor in Genf errichtet hatte. Die Bedeutung solcher Anlagen ist die des Denkmals, daher schon der Wunsch nach einer monumentaleren Form, als die Basilika sie darstellt, sehr häufig die Wahl des Centralbaus bestimmte. Ueberdiess war dieselbe auch praktisch geboten. Da solche Kirchen weniger für den Gemeindegottesdienst als für die Andacht der Wallfahrer dienten, war in dem Altar oder Märtyrergrabe ein natürliches Centrum gegeben, um das sich die baulichen Massen gleich dem Chore der Anbetenden zu gruppiren hatten.[2]) Eine dritte Klasse solcher Anlagen sind die Baptisterien oder Taufkirchen. Ihre Errichtung wurde bedingt durch die altchristliche Sitte der Collectivtaufe und des Immersionsritus. Die heilige Handlung wurde zu bestimmten Terminen, in der Regel zu Ostern und Pfingsten, und zwar an einer grösseren Zahl von Katechumenen vollzogen. Aus diesem Grunde und auch des vorbereitenden Unterrichts wegen, den die Täuflinge ausserhalb der Kirche empfingen, war die Errichtung selbständiger Gebäude nöthig. In der Mitte des Baptisteriums befand sich ein Bassin, in welches die Täuflinge herunterstiegen, um durch Untertauchen (immersio) die Weihe zu empfangen. Später, mit dem Auftreten der Kindstaufe und des Aspersionsritus, der Taufe durch Besprengen mit Wasser, verloren die Baptisterien ihre Bedeutung. Auch für die Taufkirchen wurde

---

[1]) *I. R. Rahn*, Ueber den Ursprung und die Entwickelung des christlichen Central- und Kuppelbaus. Leipzig 1866.

[2]) So zeigt auch die Kirche, welche sich über dem Marienbilde zu *Einsiedeln* erhebt, wiewohl aus der Barockzeit stammend die Form des Centralbaus.

meistens die Form des Centralbaus gewählt und zwar, wie man gewöhnlich angiebt, nach dem Vorbilde der gleichnamigen Rotunden, der Baptisterien, welche als Schwimmsäle in den Thermen gedient haben sollen. Man mag diese Ableitung hinsichtlich des gleichlautenden Namens unangefochten lassen, wiewohl Vitruv denselben nicht kannte. Hinsichtlich der Grundform dagegen ist dieselbe mindestens gewagt, denn wo solche Baptisterien beschrieben werden, stimmt ihre Form keineswegs immer mit derjenigen der christlichen Taufkirchen überein, während andererseits die ursprüngliche Bestimmung der grossartigen Thermenrotunden entweder unbekannt ist, oder, wie beim Pantheon und manchen Palastrotunden, auf andere Zwecke hinweist. [1]) Jedenfalls darf man annehmen, dass es in dem heidnischen Rom auch ausser den Thermen andere Centralbauten genug gegeben habe, welche den christlichen Baptisterien als Vorbild dienen konnten. Uebrigens ergab sich wie für die Memorien so auch für die Taufkirchen die Centralform ganz von selbst, denn sie passte eben hier wie dort am Besten für eine Handlung, die sich inmitten eines gedrängten Kreises von Zuschauern vollzog.

Solche Centralbauten nun wurden anfänglich genau den aus heidnischer Zeit überlieferten Vorbildern nachgeahmt, so nämlich, dass eine kreisrunde oder polygone Umfassungsmauer, gewöhnlich von halbrunden und rechteckigen Nischen durchbrochen, dem Kuppelgewölbe ein rings herumlaufendes, ununterbrochenes Auflager gewährte. Aber bald genügte eine solche Form der Anlage nicht mehr. Das Auge verlangte eine reichere Gliederung des Inneren, eine gewisse Mannigfaltigkeit des Aufbaus, Voraussetzungen die sich vollends nicht umgehen liessen, wenn solche Centralbauten mitunter auch für den eigentlichen Gemeindegottesdienst errichtet wurden. Die Monumente und damit die Belege fehlen, um die verschiedenen Versuche zu verfolgen, welche die allmählige Ausbildung des Centralbaus bezeichnen, doch ergiebt sich, dass die folgewichtigste Neuerung bereits in einem Gebäude aus dem Anfange des vierten Jahrhunderts durchgeführt wurde. Es ist diess das Grabmal der Constantia, einer Tochter oder Schwester Constantins des Grossen, bei S. Agnese vor den Mauern Roms. Das Ganze bildet ein Kreisrund, aber die Kuppel ruht nicht mehr auf den Umfassungsmauern selbst, sondern sie wird von Säulen getragen, die ebenfalls kreisförmig innerhalb der Rotunde aufgestellt sind. Es entsteht daneben ein ringsherumlaufender Umgang, der den Seitenschiffen der Basilika entspricht und dessen Gewölbe dem hochansteigenden und selbständig beleuchteten Kuppelraume ein genügendes Widerlager bietet. Mit dieser Uebertragung des Basilikenschemas auf den Centralbau hatte die christliche Architektur den ersten selbständigen Schritt gethan. Ihre Schöpfungen bezeichnen forthin nicht bloss in formeller

[1]) Vergl. meine Abhandlung über den Central- und Kuppelbau S. 25 u. f.

Hinsicht eine entschiedene Neuerung, sondern sie sind auch in technisch-statischer Beziehung als die Glieder einer besonderen Entwickelung bemerkenswerth, einer Entwickelung an der sich die Baukunst des Orients und des Abendlandes mit gleichem Antheile und mit einer Reihe epochemachender Monumente bethätigt. S. Lorenzo in Mailand, S. Vitale in Ravenna, und SS. Sergius und Bacchus in Constantinopel sind solche Denksteine, die Schritt für Schritt die steigende Erkenntniss constructiver Tüchtigkeit und räumlicher Grösse vergegenwärtigen, bis endlich die Baukunst des Orients diese Entwickelung, zu einer zweiten Phase führt, um mit dem einen Elemente des Rundbaus, mit der Kuppel, das Höchste zu leisten, was überhaupt mit dieser Form zu erreichen war. Die Sophienkirche in Constantinopel, ein Bau den Kaiser Justinian in den Jahren 532 bis 537 errichten liess, ist das erste Denkmal der byzantinischen Architektur. Von da an trennen sich die Wege des Orients und des Abendlandes. Zwar sind auch hier, im Abendlande, noch Rundbauten in grosser Zahl errichtet worden, allein ihr Gebrauch beschränkt sich fast ausschliesslich für bestimmte Cultuszwecke, sie dienten als Baptisterien, als Grabkapellen und Schlosskirchen und ihre Form blieb auch bei grösserem Massstabe entweder diejenige einer einfachen Rotunde, oder sie entsprach dem System, das sich schon im vierten Jahrhunderte in der Kirche S. Constanza herausgebildet hatte.

VIERTES KAPITEL.

DIE KUNST IM KAROLINGISCHEN ZEITALTER.

ERSTER ABSCHNITT.

ARCHITEKTUR.

Wie sich im Menschenleben die Generationen ablösen, wie der Fall der einen das Ringen und Streben anderer nach künftiger Grösse bedingt, so verhält es sich ähnlich in der Kunst. War die bisherige Entwickelung derselben ausschliesslich von den alten Culturländern im Osten und im südlichen Europa ausgegangen, so tritt seit dem Schlusse der alten Geschichte eine neue Weltmacht, die der germanischen Völker, künstlerisch schaffend in unserem heimathlichen Norden auf. Allerdings war der Process, welcher zu diesem Umschwunge führte, ein langsamer und der Grad der Empfänglichkeit bei den verschiedenen Stämmen ein sehr ungleicher. Es bedurfte einer gewaltigen Macht, um diese Völker zu höherem Bewusstsein zu lenken und den Trieb nach geistiger Thätigkeit zu erwecken. Diese Macht war

das Christenthum und sein Zusammentreffen mit der germanischen Nationalität ein Ereigniss von grösster Tragweite. War bis dahin die neue Lehre in dem weströmischen und byzantinischen Reiche gleichsam nur eine althergebrachte Tradition gewesen, so traf sie bei den Germanen mit einem tiefen innigen Gemüthsleben zusammen, mit einem Volkscharakter, der durch die Vereinigung mit derselben erst seinen vollen Werth empfing. Freilich musste auch das Christenthum, bevor es recht eigentlich in das Volksleben hinüberdringen konnte, durch mancherlei gewaltsame Ereignisse vorbereitet werden. Es fehlte nicht an jenen gewaltsamen Contrasten und Krisen, welche stets zu überwinden sind, wo ein Barbarenvolk plötzlich mit einer höheren Cultur zusammentrifft. Auch konnte das Christenthum so unmittelbar und durch sich allein seinen Eingang nicht finden. Es war eine festere Grundlage nöthig und eine strengere Ordnung als die bisherige gewesen war, damit es ganz und ruhig gedeihen konnte.

Es ist Karls des Grossen Verdienst den Gährungskampf beschlossen und der Welt eine äussere Einheit und eine übersichtliche Ordnung verliehen zu haben. Wir dürfen uns der Aufgabe entheben, das Wachsen und Werden der neuen Macht und die Kämpfe zu verfolgen, durch welche sich dieselbe erprobt hat. In den ersten drei Jahrzehnten war der Kaiser überwiegend von kriegerischen Unternehmungen in Anspruch genommen. Erst später, als er den Waffenruhm seinen Söhnen überliess, ward er der gepriesene Förderer der Künste und Wissenschaften. Von der Achener Pfalz, dem Brennpunkte der neuen Bildung, verbreiteten sich ihre Strahlen über das ganze Reich. Das Ziel, welches Karl erstrebte, war ein doppeltes: durch fortwährende Rückblicke auf die Cultur des Alterthums sollte die Geistlichkeit sich bilden, durch die Förderung der heimischen Sprache und Dichtung das Bekehrungswerk erleichtert werden. Trat dann freilich das letztere Streben hinter dem anderen zurück, so war diess durch die damaligen Verhältnisse geboten, denn einer Bildung auf wahrhaft nationaler Grundlage wehrte theils die geringe Entwickelung des volksthümlichen Lebens, theils auch die Furcht vor den starken heidnischen Elementen, welche stets noch fortwirkten. Ueberhaupt konnte sich jenes Ideal, welches Karl dem Grossen vorschwebte, doch nur in seiner nächsten Umgebung verwirklichen. Hier aber lebte der Kaiser, wie Theodorich, umgeben von den bedeutendsten Männern seiner Zeit, und wie Er ein erhabenes Vorbild im Lernen gab, so wurde dasselbe auch von seinen Grossen gewünscht. Auch die Künste fanden in Karl einen lebhaften Gönner. Er hielt es seiner Würde angemessen, wahrhaft kaiserliche Denkmäler zu hinterlassen. Dass hiefür die Antike in erster Linie ihre Vorbilder lieferte, ist selbstverständlich. Während seines mehrmaligen Aufenthaltes in Italien hatte er alle Gelegenheit gefunden, die Schöpfungen des Alterthums kennen zu lernen, und dass die-

selben ihre Eindrücke auf ihn nicht verfehlt hatten, beweisen allein schon die Schilderungen, welche zeitgenössische Dichter von seinen Bauten in Achen hinterliessen. Nächst dieser Residenz, seiner Lieblingsschöpfung, war es die Kirche, welcher Karl der Grosse seine eifrigste Pflege zuwandte. Schon das Concil von Mainz vom Jahre 813 redet ihn als den „frommen Regenten der heiligen Kirche“ an. [1]) Ausser zahlreichen Neubauten, welche der Kaiser errichten liess, sorgte er ebenso sehr für die Erhaltung der schon bestehenden Heiligthümer. Um diese hatten sich die Sendboten aufs Genaueste zu unterrichten und über den jedesmaligen Befund derselben ein ausführliches Inventar zu erheben. In einer Schrift, den berühmten Libri Carolini, welche in des Kaisers Auftrag verfasst worden war, verglich Karl einmal die Kirchen seines Reiches mit denen des byzantinischen und rühmt dabei, dass während diese an Licht und Weihrauch, ja selbst an vollständiger Bedachung Mangel litten, die Seinigen sogar mit Gold und Silber, mit Edelsteinen und Perlen ausgestattet seien. [2])

Karls Andenken ist von der Geschichte und von der Sage mit grösster Vorliebe festgehalten worden. Auch die Schweiz knüpft eine Menge von Beziehungen und Einrichtungen an seinen Namen. [3]) So leiten die Bisthümer von Sitten und Basel die Begründung ihrer weltlichen Herrschaft auf Karl zurück und preist ihn S. Maurice als den besonderen Wohlthäter des dortigen Stiftes, dem er mehrere kostbare Geschenke, ein noch erhaltenes Gefäss mit prächtigen Emailarbeiten und ein leider verloren gegangenes goldenes Antipendium geschenkt haben soll. [4]) Dem Kloster S. Gallen regelte Karl im Jahre 780 die inneren Verhältnisse, er ordnete die weltlichen Angelegenheiten des Bisthums Chur nach dem Principe der fränkischen Reichsverfassung und lebt endlich in Zürich als der Gönner und Ordner des Chorherrenstiftes und der nach ihm benannten Karlsschule in dankbarem Andenken fort. Von einem längeren Aufenthalte Karls des Grossen in der Schweiz weiss die Geschichte allerdings nichts zu erzählen. Seine Lieblingssitze lagen anderswo, dagegen mag er wohl auf seinen italienischen Zügen die Schweiz durchreist und gelegentlich in einzelnen Städten, wie in Genf, eine Rast gehalten haben. Immerhin ist es gewiss, dass seine umfassende organi-

---

[1]) *F. v. Wyss*, Kaiser Karls des Grossen Bild am Münster Zürich. Neujahrsblatt herausgegeben von der Stadtbibliothek Zürich 1861. S. 5.

[2]) *Schnaase* III, S. 527 u. ff. *Piper*, Einleitung in die monumentale Theologie. Gotha 1867 S. 231, wo ausführlich von diesem interessanten Werke und den in demselben ausgesprochenen Kunstanschauungen Karls des Grossen die Rede ist.

[3]) Vergl. hierüber die trefflichen Zusammenstellungen bei *F. v. Wyss*, a. a. O.

[4]) Die Kanne ist abgebildet bei *Aubert*, Trésor de S. Maurice, und bei *Blavignac*, Taf. XV. des Textes. Ueber die Schicksale des Antipendium vgl. *Aubert*, pag. 29 und 46 und *P. Furrer*, Geschichte des Wallis I. S. 72.

satorische Thätigkeit, welche alle Verhältnisse des gewaltigen Reiches in festen Verband und geordnete Formen brachte, mittelbar auch der Schweiz zu Gute kam. Sein Streben nach Verbreitung höherer Bildung, nach Zucht und Sitte unter den Geistlichen hatte die Errichtung zahlreicher Schulen an Bischofssitzen und Klöstern zur Folge. Indem er diesen Instituten lauter bedeutende Männer vorsetzte, welche schon an dem kaiserlichen Hofe die Liebe für Wissenschaften und Künste gewonnen hatten, schuf er überall Mittelpunkte, welche diese ideale Gesinnung förderten und verbreiteten. So wurden für unsere Gegenden die Klosterschulen von S. Gallen und Reichenau zu wahren Culturstätten, deren Ruf sich weit über die Landesgrenze verbreitete und sich theilweise bis ins Mittelalter behauptete.

Aber freilich Karls Thätigkeit allein hätte, selbst bei seiner politischen und kriegerischen Allgewalt, nicht hingereicht, um diese grossen Resultate zu fördern. Sie bedurfte noch einer anderen Hülfe, der Kirche selbst. Es ist hier jener klösterlichen Orden zu gedenken, deren Verdienste um die Christianisirung und die Cultur der germanischen Völker nicht hoch genug zu würdigen, sind. Dem unwiderstehlichen Wandertriebe folgend [1]), der noch heute die Söhne Albions in alle Gegenden des Erdballes führt, war im VII. Jahrhundert ein Trupp von irischen Mönchen nach dem Festlande übergesiedelt. [2]) Es waren abenteuerliche Gestalten. Tätowirt, das Haupt von wallenden Haaren umgeben, mit langen Stöcken bewehrt und mit einer ledernen Wasserflasche, einer Reisetasche und einer Kapsel mit Reliquien ausgerüstet, so erschienen sie zuerst in Gallien. An ihrer Spitze stand Columban. In einer Wildniss der Vogesen stiftete er drei Klöster. Der Erfolg ihres Bekehrungswerkes war ein ungeheurer, aber der Hass des fränkischen Hofes und der Geistlichkeit vertrieb Columban aus diesem Wirkungskreise. Er begab sich hierauf mit seinem Gefährten und Schüler Gallus in die alamannischen Gegenden, wo sich nur noch vereinzelte Spuren des römischen Christenthums erhalten hatten. Bei der Masse der Bevölkerung dagegen

---

[1]) de natione Scottorum, quibus consuetudo peregrinandi jam pene in naturam conversa est. Vita S. Galli ed. *Meyer v. Knonau* in den Mittheilungen zur vaterl. Gesch. herausgegeben vom histor. Verein in S. Gallen. Heft XII. p. 92. Ueber diese irischen Pilger vgl. *Wattenbach*, die Congregation der Schottenklöster in Deutschland in v. Quast und Otte's Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst. Bd. I. Seite 21 u. ff. und *Ferd. Keller*, Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schweizerischen Bibliotheken. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. VII. 1851 Heft 3.

[2]) Schotten, „magistri e Scotia", werden diese Pilger von den karolingischen Schriftstellern genannt, wiewohl sie keine Schottländer waren, sondern aus Irland stammten. Ebenso sind sie nicht mit den angelsächsischen Mönchen zu verwechseln, welche dann im VIII. Jahrhundert in das Berufsfeld der Iren eintraten. Vergl. *Wattenbach*, S. 21 und 24.

stiessen die Missionäre überall auf heidnischen Götzendienst. Zu Tuggen am oberen Zürichsee überraschten sie eine Anzahl Alamannen beim Bieropfer, das sie in einer Kufe dem Wodan darbringen wollten. Gallus unterbrach diesen Gottesdienst durch Umwerfen des Kessels und führte, weiter ziehend, in Bregenz, wo die Alamannen eine ehemalige Aurelienkapelle zum Götzendienste eingerichtet hatten, den christlichen Cultus wieder ein.[1] Columban blieb nur drei Jahre lang in diesen Gegenden, während Gallus, sein Gefährte, sich in einer Wildniss an der Steinach ansiedelte und hier den Grund zu dem nachmaligen Kloster S. Gallen legte. Aehnlich verdankten eine Reihe anderer Stifte, so Säkingen und Rheinau, solchen irischen Pilgern und ihren Nachfolgern, den Angelsachsen, ihre Entstehung. Missionäre und Bauleute zugleich, bezeichneten sie jeden Ort ihres Aufenthaltes mit einem Kirchenbau. Inmitten der Hütten erhob sich ein Bethaus und neben diesem ein runder Thurm mit dem Blechglöcklein als Warte und Zufluchtsort.[2] Wo noch Reste römischer Niederlassungen bestanden, da mochte man wohl das vorhandene Steinmaterial benutzen, Regel war aber der Holzbau. Es waren diess also blosse Nothbauten, kleine Gebäude von bescheidenem Ansehen, die man vielleicht am ehesten mit unseren ärmlichsten Dorfkirchen vergleichen könnte.

So war das Bekehrungswerk schon lange vorbereitet, als Karl der Grosse mit allen Mitteln seiner Macht demselben einen neuen Aufschwung verlieh. Sein gewaltsames Vorgehen in dieser Richtung ist selbst von den Zeitgenossen getadelt worden und sicher würde die Bekehrung niemals die ihr nachgerühmten Erfolge erreicht haben, wenn nicht der Waffengewalt eine ebenso grossartige Strategie der Kirche an die Seite getreten wäre, die stets neue Bisthümer und Klöster gegen die heidnischen Bezirke vorschob. So entstand mit der Zeit ein förmliches Netz von geistlichen Mittelpunkten, den Castellen der Römer vergleichbar, von welchen aus sich langsam aber sicher in immer neuen Ablegern christlicher Glaube und christliche Gesittung verbreiteten. Auch für die Kunst sind diese Ansiedelungen von grosser Bedeutung geworden. Bei der Centralisation der Kirche, auch in Bezug auf Formen und Ritus, gab in dieser Epoche der Clerus seinen kirchlichen Bauten eine im Wesentlichen überall entsprechende Einrichtung. Die geistlichen Baumeister standen unter sich im Verkehre, namentlich die Klöster mit dem Hauptstifte des Ordens oder der Provinz, woher sie die Directiven und mitunter wohl auch die ausübenden Künstler für ihre Bauten erhielten.

Ein höchst wichtiges Zeugniss dieses künstlerischen Verkehrs hat sich

---

[1]) *Rettberg*, Kirchengeschichte Deutschlands II. S. 16.

[2]) *Wattenbach* a. a. O. S. 23.

nun in dem Baurisse des Klosters S. Gallen vom Jahre 830 erhalten.[1]) Die bescheidene Ansiedelung, welche Gallus hinterlassen und seine Nachfolger unter mancherlei Hindernissen und Kämpfen behauptet hatten, war schon um die Mitte des VIII. Jahrhunderts zu bedeutendem Ansehen gelangt. Das Stift erfreute sich der Aufmerksamkeit der fränkischen Grossen, namentlich Pippins, auf dessen Rath in S. Gallen die Regel des heiligen Benedictus eingeführt worden war.[2]) Auch das geistige Leben begann sich zu heben; Alamannen, Raeter und wandernde Iren fanden sich in grosser Zahl zusammen, um sich hier die Elemente der lateinischen und zuweilen auch der griechischen Sprache anzueignen. Dieses Wachsthum bedingte schon unter Abt Otmar (720—759) eine weitere Ausdehnung des bisherigen Klosters. So wird schon jetzt einer äusseren Schule gedacht, auch von Handwerkerwohnungen und Krankengebäuden ist die Rede. Endlich scheint es, dass Abt Otmar noch den Neubau einer Kirche unternahm. Sie muss ein für die damalige Zeit sehr stattliches Gebäude gewesen sein, ganz von Stein errichtet und so dauerhaft, dass beim Abbruche derselben im Jahre 830 die Wände mit grosser Mühe vermittelst Mauerbrechern eingerissen werden mussten.[3]) Unter dem erhöhten Chore befand sich eine Krypta, in welche man durch eine in dem Boden des Chores befindliche Oeffnung herunterschauen konnte.[4]) Das flachgedeckte Mittelschiff war an die vierzig Fuss hoch, wonach sich also die Proportionen des Gebäudes als ziemlich bedeutend herausstellen.[5]) Indessen die Zeit der Blüthe war von kurzer Dauer. Noch zu Otmars Zeit begannen die Anfeindungen von Seiten der eifersüchtigen Nachbarn, insbesondere des Bischofs von Constanz. Otmar selbst gerieth in Gefangenschaft, er starb im Jahre 759 in strenger Haft auf der Rheininsel bei Stein. Dieser Zustand der Unterdrückung und eines beständigen Kampfes gegen die Constanzischen Uebergriffe währte bis zum zweiten Decennium des IX. Jahrhunderts, als endlich Kaiser Ludwig von Achen aus zu Gunsten der S. Gallischen Ansprüche entschied und nunmehr unter der thatkräftigen Leitung des Abtes Gozbert (816—837) eine neue Epoche,

---

[1]) *Ferd. Keller*, Bauriss des Klosters S. Gallen vom Jahre 820. Zürich. 1844. Vergl. ferner *Otte*, Geschichte der deutschen Baukunst, Seite 92 u. f. *Schnaase* III. Seite 545. *Krieg v. Hochfelden*, Geschichte der Militärarchitektur in Deutschland u. s. w. Stuttgart 1859. S. 203 u. f. Eine höchst anmuthige Darstellung der S. Gallischen Klostergeschichte giebt *Wartmann* im Neujahrsblatt I. u. f. 1863 u. f. herausgegeben vom historischen Verein in S. Gallen. Ausserdem ist hier als eine Hauptquelle für S. Gallische Geschichte das grosse und gediegene Werk des gelehrten *P. Ildefons v. Arx*. Gesch. des Kantons S. Gallen. S. Gallen 1810 zu betrachten.

[2]) *Meyer v. Knonau*, a. a. O. S. 77 und 69.

[3]) Vergl. über diese Unternehmungen *Meyer v. Knonau* a. a O. S. 67 und 111.

[4]) *Meyer v. Knonau* S. 80 und 85.

[5]) *Keller* a. a. O. S. 9.

vielleicht die schönste, in der Geschichte des S. Gallischen Stiftes begann. Es war allerdings an der Zeit, dass eine Besserung eintrat, denn unter den bischöflichen Eingriffen hatte nicht bloss die innere Ausbildung des Klosters gelitten, sondern es waren durch den verschwenderischen Haushalt der Usurpatoren auch die ökonomischen Verhältnisse gesunken und die Gebäulichkeiten mit der Zeit so beschränkt und vernachlässigt worden, dass S. Gallen von seinen eigenen Insassen für das armseligste Kloster in dem ganzen fränkischen Reiche erklärt wurde.[1]) Abt Gozbert beschloss daher einen durchgreifenden Um- und Ausbau der gesammten Klosteranlage. Es war kein geringes Unternehmen, wenn man bedenkt, dass diess Alles in einem so zu sagen culturlosen Lande ins Werk gesetzt werden sollte. Auch handelte es sich nicht um eine ausschliesslich klösterliche Anlage, wie sie etwa die späteren Bettelmönche in den mittelalterlichen Reichsstädten gründeten. Ganz abgesehen nämlich davon, dass schon das damalige S. Gallen bei der Bedeutung, die es als weitbesuchte Schule und Wallfahrtsort besass, eine ausserordentliche Ausdehnung der Gebäulichkeiten bedingte, so stellte auch die Regel des heiligen Benedict ihre ganz bestimmten Anforderungen an dergleichen Unternehmungen. Sie setzte nämlich fest, dass ein Kloster womöglich so erbaut werden sollte, dass es alles für den nächsten Unterhalt Erforderliche enthielte: Mühlen, Gärten, Bäckereien und Werkstätten für die verschiedenen Berufsarten, mit einem Worte, es sollte dafür gesorgt sein, dass die Mönche so wenig als möglich genöthigt seien, das Weichbild ihres Klosters zu überschreiten.

Angesichts solcher Unternehmungen mochte es wohl nützlich erscheinen, sich in weiteren Kreisen des Raths zu erholen und so ist denn ohne Zweifel unser Grundriss als eine Antwort zu betrachten, welche Abt Gozbert auf seine Umfragen bei den verschiedenen Ordensklöstern zu Theil geworden war. Der Verfertiger des Planes ist unbekannt. Sicherlich war es ein Fremder, der, wie aus Allem hervorgeht, mit den örtlichen Verhältnissen in S. Gallen nicht vertraut war. Der Umstand, dass der Zueignende den Abt Gozbert als „Sohn“ anredet, lässt die Vermuthung zu, es möchte jener irgend ein Vorgesetzter, oder höher Stehender gewesen sein. Mehr zu suchen und, wie es wohl geschehen ist, die Urheberschaft des Planes bald Einhard, bald einem gewissen Gerung oder gar dem Rabanus Maurus zuzuschreiben, wäre die Sache unnützer Conjecturen.

Der Grundriss (vergl. die beigegebene Tafel), der gegenwärtig in der S. Galler Stiftsbibliothek aufbewahrt wird, ist auf ein grosses 3½ Fuss hohes und 2½ Fuss breites Pergament gezeichnet, das aus vier Häuten zusammengenäht ist. Die Zeichnung ist in einfachen Linien mit rother Tinte aus-

[1]) *Monachus Sangall*: Gesta Karoli lib. II. c. 12 bei *Pertz*, Mon. Scr. II. 756.

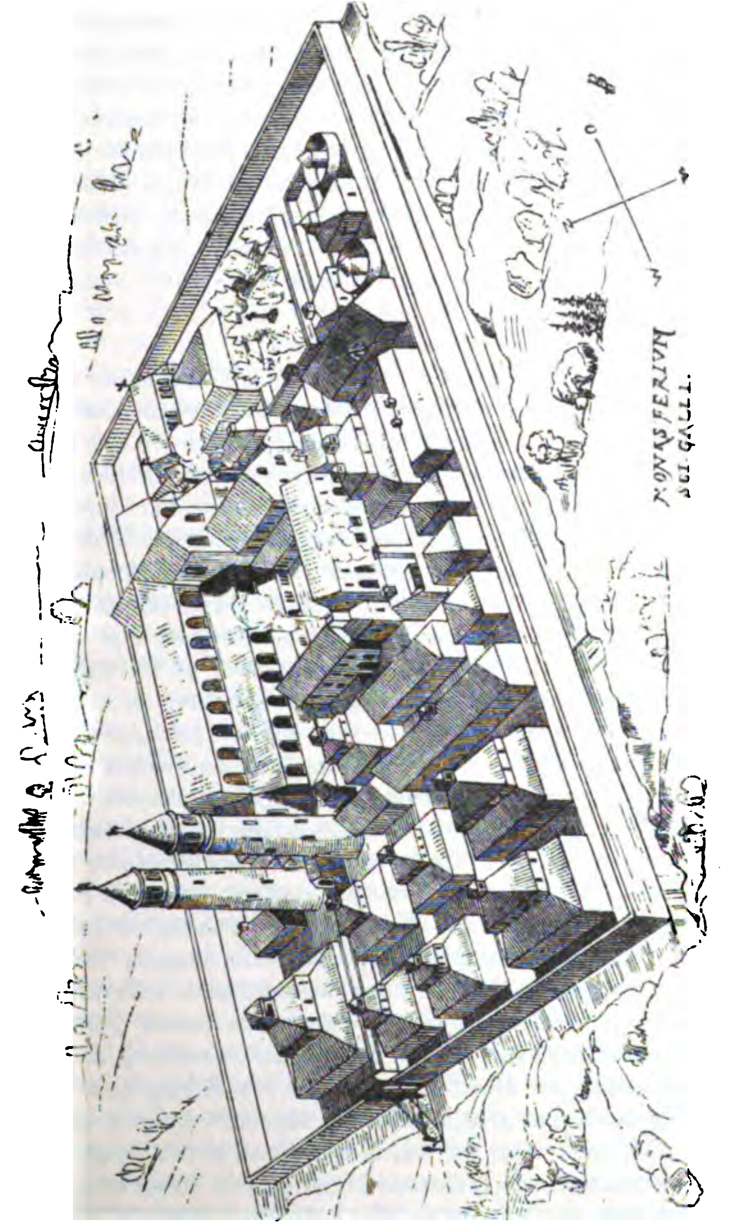
geführt und technisch bemerkenswerth, indem, abweichend von unseren modernen Planzeichnungen, verschiedene emporragende Theile, wie Thüren, Fenster, Oefen, Schornsteine und dergl. in verticaler statt in horizontaler Projection dargestellt sind, so dass ihr Aufriss in die umgebenden Grundrisslinien eingezeichnet ist. Beischriften, zum Theil in Versform, erläutern jeden Einzeltheil und weisen darauf hin, wo ein Gebäude aus zwei Geschossen besteht. Es ist diess jedoch nur selten der Fall. Die meisten Bauten sind vielmehr einstöckig und sie zeigen entweder, wie die innere Schule und das Krankenhaus für Mönche, die altrömische Anlage eines mittleren Hofraumes, um den sich vier Flügel in Form eines Rechteckes gruppiren, oder was am häufigsten der Fall ist, eine Eintheilung, die noch heute in norddeutschen Bauershöfen und zuweilen auch in englischen Bauten üblich ist. Darnach besteht das einstöckige Gebäude aus einem grossen mittleren Raume, gegen den sich auf allen vier Seiten die Eingänge in die verschiedenen Zimmer, die Schlafkammern, Vorrathsräume u. s. w. öffnen. An den Wänden jenes grossen Raumes sind ringsherumlaufend Bänke und Tische angebracht, in der Mitte befindet sich der Heerd (locus foci)[1]). Darüber ist im Dache eine grosse Oeffnung, als Lichtgaden und Rauchfang, angebracht, die ihrerseits, um das Eindringen des Regens zu verhüten, mit einem kleineren auf vier Pfosten schwebenden Zeltdache (testudo) bedeckt ist. (Fig. 12.)

Die Gesammtanlage des Klosters ist trotz der zahlreichen und mannigfaltigen Gebäude eine überaus regelmässige. Der Mittelpunkt und der hervorragendste Theil des Ganzen ist die Kirche. (Vgl. den Grundriss. A). Sie erscheint als eine kreuzförmige Basilika mit zwei halbrunden Chören, Aa und Ab, im Anschluss an die beiden Schmalseiten. Ein breites und tiefes Querschiff Ac trennt den Ostchor von dem Langhause. Das Letztere besteht aus drei Schiffen, welche durch zwei Reihen von je acht Säulen von einander getrennt sind. Nach den eingeschriebenen Maassen beträgt die Gesammtlänge der Kirche 200 Fuss, die Breite des Mittelschiffes 40 Fuss und die der beiden Seitenschiffe je die Hälfte. Das Querhaus ist 40 Fuss breit bei einer Länge von 120 Fuss, es ladet mithin 20 Fuss über die beiden Langseiten des Schiffes aus. Das Haupt des östlichen Chores bildet die halbrunde Apsis Aa, die hier Exedra genannt wird. In der Mitte derselben steht der dem heiligen Paulus geweihte Altar. Rückwärts dehnt sich der Priesterchor gegen Westen hin aus. Er bildet ein allseitig abgeschlossenes Rechteck, welches der Länge nach in drei Abtheilungen zerfällt. Die erste, der Apsis zunächst befindliche ist das Presbyterium d. Es liegt dasselbe über der Krypta, die als die Ruhestätte des Bekenners, des heiligen Gallus,

---

[1]) So wird er in dem Gasthause für vornehme Fremde (auf unserem Plane mit dem Buchstaben V bezeichnet) genannt.

Fig. 12.



* Kloster Sanct Gallen nach dem Grundrisse vom Jahre 830. (Lasius).

Confessio genannt wird. In der Mitte des Presbyteriums steht der dem heiligen Gallus und der Maria geweihte Hochaltar. Rechts und links sind Sitze für die Geistlichen angebracht, auf der Westseite führen zwei Treppen in die zweite innerhalb des Kreuzmittels der Basilika gelegene Abtheilung, nach dem Sängerchore (chorus psallentium) e herunter. Derselbe enthält die Bänke für die psallirenden Brüder, sodann auf der Ostseite zwei Altäre und zwischen den beiden Treppen, welche zum Presbyterium emporführen, den Eingang der unter dem letzteren befindlichen Krypta. Kleinere Pforten auf der Nord- und Südseite vermitteln den Zutritt in die beiden Querschiffflügel, deren jeder einen besonderen Altar enthält. Ein vierter Durchgang endlich an der Westseite des Sängerchores führt in die letzte, wiederum allseitig durch Balustraden begrenzte Abtheilung f, wo sich ausser zwei Lesepulten der grosse runde Ambo befindet.

Der nunmehr folgende Theil, die Mitte des Langhauses einnehmend, scheint für die Andacht weltlicher Besucher und für den Gemeindegottesdienst bestimmt gewesen zu sein. Doch ist auch hier der freie Raum durch zahlreiche Einbauten beschränkt, so dass in den Seitenschiffen z. B. die in regelmässigen Abständen quer vortretenden Altäre nur einen schmalen Durchgang gestatten. Ebenso ist die Länge des Hauptschiffes zweimal durch die Schranken beim Altare des Erlösers g und dem Taufbrunnen h unterbrochen. Es folgt hierauf der etwas schmälere Westchor, worauf eine halbrunde Apsis Ab mit dem Altare des heiligen Petrus das Innere abschliesst. Wie der Ostchor von der Vorhalle kk so ist auch die westliche Apsis von einer concentrischen Doppelmauer umgeben. Hier aber ist das zweite Halbrund von einer inneren, von Säulen oder Pfeilern getragenen Halle ll begleitet, so dass zwischen dieser und der Umfassungsmauer der Apsis ein unbedeckter Laufgang oder Zwinger mm übrig bleibt, der auf dem Plane als „Paradies" bezeichnet ist. Zu beiden Seiten hinter dem äusseren Halbrund steht ein Thurm nn. In der Mitte zwischen beiden öffnet sich ein Portal o nach der Halle des Paradieses, von wo man endlich durch die zu beiden Seiten der Apsis angebrachten Thüren pp in die Nebenschiffe zurückgelangt. Es scheint dass diese letzteren Pforten den Haupteingang für das grosse Publikum vermittelten. Doch sind auch andere Thüren mehrfach angegeben, so längs des nördlichen Seitenschiffes und in den beiden Querschiffflügeln, die Durchgänge nach der nördlich gelegenen Abtswohnung und gegenüber in die Behausung der Mönche, sowie nach dem Kreuzgange. Aus dieser Eintheilung der Kirche geht hervor, dass für eine Gemeinde eigentlich gar kein Platz bestimmt war. Die zahlreichen Altäre in den Haupt- und Seitenschiffen, die Schranken durch die man Treppe auf und Treppe ab in immer neue Verschläge gelangte, Alles das spricht für Sonderung und Privatandacht und weist ferner auf eine vorherrschend ceremonielle Art des Cultus hin. Es ist

diess übrigens sehr wohl erklärlich, wenn man bedenkt, dass der Besuch des Gotteshauses von Seiten der Laien wohl nur ein spärlicher war, wie denn die umliegenden Gegenden damals nur sehr dünn bevölkert waren. Wir haben also hier eine Klosterkirche im eigentlichen Sinne, eine Basilika die zunächst für Mönche und in zweiter Linie erst für eine Gemeinde berechnet war, die aber wiederum vorzugsweise aus den Angehörigen des Klosters und dessen Bediensteten bestand. Auffallend ist endlich die grosse Zahl von Anbauten, welche rings um die Kirche herum projectirt waren und nothwendiger Weise zur Folge hatten, dass die Seitenschiffe einer eigenen Befensterung entbehrten. So finden wir zunächst zwei grosse Räume vor der Ostseite beider Querschiffflügel, der Eine zur Linken q enthält zu ebener Erde das Schreibzimmer und im oberen Stockwerk die Bibliothek, der Andere, zur Rechten, in gleicher Eintheilung die Sakristei und darüber einen Raum zur Aufbewahrung der liturgischen Gewänder. In Verbindung mit diesem Flügel steht sodann südlich in einiger Entfernung ein Gebäude As, wo die Bereitung der Hostien vorgenommen werden sollte. Eine zweite Gruppe von Anbauten bilden die Räume, welche sich längs der Nordseite des Schiffes erstrecken: das Gasthaus für fremde Mönche, t nebst dem Schlafzimmer derselben u, welche beide durch einen in der Ecke angebrachten Ofen geheizt werden konnten, die Wohnung des Schulvorstehers v und sein Schlafzimmer w, sowie die Gemächer des Pförtners xx, wovon das eine einen Durchgang zur Kirche vermittelte. Alle diese Räume sind von den nördlich vorliegenden Gebäuden durch eine Mauer getrennt, sie wurden mithin, wie es scheint, zur Clausur gerechnet. Endlich sind noch zwei quadratische Vorhöfe zu erwähnen, welche am westlichen Ende der Kirche sich den beiden Seiten des halbrunden Paradieses anschliessen. Der eine derselben y bildete den Zugang für die Schüler und fremden Gäste, der gegenüberliegende an der Südseite z für die Bediensteten des Klosters.

Um dieses Centrum, die Kirche herum vertheilen sich nun die übrigen Gebäude und zwar nach einem ziemlich regelmässigen Schema in vier nach ihrer Anlage und ihrer Bestimmung deutlich gesonderten Gruppen. Jeder dieser Clomplexe ist durch Hecken oder Mauern mehr oder weniger augenfällig abgegrenzt und von regelmässig angelegten Gassen und Wegen durchzogen.

Die erste Gruppe an der Südseite der Kirche und mit dieser zusammenhängend ist das Kloster im engeren Sinne, das Claustrum oder die Clausura. Die Mitte desselben bildet der Kreuzgang, ein Viereck von Hallen, die sich mit hohen Thüren zwischen rundbogigen Fenstergruppen nach dem in der Mitte gelegenen Kreuzgarten öffnen. Der an die Kirche anstossende Flügel B wird zugleich als Capitelsaal für die Berathungen des Convents benutzt, daher die langen Bänke, welche sich zu beiden Seiten dieses Ganges erstrecken. Eine Verlängerung desselben bildet das westlich anstossende Sprechzimmer C.

Den drei übrigen Hallen des Kreuzganges schliessen sich rückwärts ebenso viele grössere und zweistöckige Gebäude an. Das östliche D enthält zu ebener Erde den heizbaren Wohnraum der Mönche, darüber das Dormitorium, den Schlafsaal, dessen Betten auf unserem Plane sorgfältig eingezeichnet sind. In einiger Entfernung von diesem Flügel, aber mit demselben zusammenhängend, liegen das Latrinenhaus E und die Wasch- und Badstube F. An den südlichen Flügel des Kreuzganges schliesst sich unten das Refectorium G, der gemeinsame Speisesaal der Religiosen und darüber die Kleiderkammer. In dem Ersteren ist deutlich die Anordnung der Tafeln vermerkt. Die Plätze längs den Wänden waren für die Mönche, die hufeisenförmige Tafel an der Ostseite dem Abte bestimmt. An einem kleineren Tische in der Mitte des Saales fanden die Gäste ihren Platz, endlich befindet sich an der südlichen Langwand eine Kanzel, auf welcher ein Mönch während der Mahlzeit aus den heiligen Schriften vorzulesen hatte. Mit diesen Haupträumen sind dann wieder eine Anzahl von Oekonomiegebäuden verbunden, die aber speciell für den Bedarf der Conventgenossen bestimmt zu sein scheinen, so die Küche H, und mit derselben durch einen langen und schmalen Corridor verbunden, die Bäckerei und das Brauhaus I und K, südlich dahinter zwei kleinere Gebäude für die Stampfmörser L und Handmühlen M und westlich zwei grosse Parallelen, Räume für Küfergeschäfte und ähnliche Arbeiten NN, die Tenne mit den Fruchtspeichern O, die Fruchtdarre P und dahinter die Stallungen für Hausthiere QQ. Im Osten endlich, von den bisherigen Gebäuden zwar durch eine Mauer getrennt, aber, wie es scheint, dennoch zum Convente gehörig, finden sich in dem Gebäude R die verschiedenen Handwerke vereinigt, welche in dem Kloster betrieben wurden: die Walker, Gerber und Schuster, die Drechsler, Eisen- und Goldschmiede, ja sogar Schwertfeger und Schildmacher. Die vierte und letzte Seite des Kreuzganges schliesst in kühler und schattiger Lage der Keller mit seinen stattlichen Tonnen S. Dahinter in etlicher Entfernung, doch immerhin zur Clausur gerechnet, liegt das Gasthaus für arme Reisende und Pilger T, dem sich rückwärts eine eigens für diese Anstalt bestimmte Küche nebst Brauerei U verbinden.

Im Gegensatze zu diesem vielgestaltigen Complexe, welcher für die leiblichen Bedürfnisse der Klosterinsassen errichtet werden sollte, trägt eine zweite, vor der Nordseite der Kirche gelegene Gebäudegruppe mehr den Charakter einer vornehmen Reservanz, als strenger klösterlicher Zurückgezogenheit. Diese Gruppe umfasst nur drei durch Mauern von einander getrennte Hauptgebäude: das Haus für vornehme Gäste V, das mit allem Comfort ausgestattet werden sollte, wie denn dasselbe ausser mehreren geheizten Schlafzimmern besondere Dienstwohnungen, Stallungen u. s. w. und sogar eine eigene Dependenz mit Vorrathsräumen, Brauerei und Bäckerei W

besass. Es folgt hierauf die sogenannte äussere Schule X, wo vornehme Laien und künftige Weltgeistliche ihren Unterricht erhielten und schliesslich die stattliche zweigeschossige Abtswohnung, die Prälatur, die in den Chroniken gewöhnlich als Aula oder Palatium bezeichnet wird Y. Es ist diess ausser der Kirche und dem Kreuzgang das einzige Gebäude, dessen Aeusseres dem Plane zufolge eine künstlerische Gliederung erhalten sollte. Neben den beiden Langseiten nämlich ist jedesmal eine Halle projectirt, die sich nach Aussen mit drei Gruppen von gekuppelten Rundbogenfenstern öffnet. Oestlich von der Praelatur und mit derselben durch eine Mauer verbunden steht das für die Bedienten des Abtes bestimmte Nebengebäude Z, das ausser den Gemächern derselben eine besondere Küche, Speisekammer und Badestube enthält.

Die dritte Gruppe die sich vor der Ostseite der Kirche in der Breite des ganzen Klosters erstreckt, besteht aus solchen Gebäuden, die durch ihre Bestimmung eine stille und zurückgezogene Lage beanspruchten. Hieher gehört die sogenannte innere Schule I, für die oblati, d. h. für diejenigen Zöglinge bestimmt, welche sich nachmals dem Klosterleben widmen sollten, und das Krankenhaus für die Klosterbrüder II. Beides sind quadratische Gebäude mit einem mittleren Hofe, der einem Kreuzgange gleicht. Sie sind durch eine Kirche getrennt, die für Novizen und Patienten durch eine mittlere Scheidewand in zwei übereinstimmende Hälften (IIIa und IIIb) getheilt ist. Ausser der Küche und der Badestube IV und V, die übrigens auch der inneren Schule nicht fehlten, VI und VII, hatte das Spital noch mehrere andere Dependenzen, ein Haus für die des Aderlasses und der Purganz bedürftigen Kranken VIII, sodann die Wohnung des Arztes IX und in dieser selbst die Apotheke und ein Gemach für schwer Erkrankte. Es folgt dann ein Garten, der ausschliesslich mit Heilkräutern bepflanzt war X, und südlich, jenseits der inneren Schule, der Friedhof XI, wo der Verfertiger des Planes sogar die Bäume und Gesträucher bezeichnete, welche gepflanzt werden sollten, endlich der Gemüsegarten XII, die Federviehställe XIII mit den Wohnungen der Hüter XIV und der grosse Kornspeicher, in dessen Mitte in kreuzförmiger Anlage die Dreschtenne angegeben ist XV.

Die vierte und letzte Gruppe, an der Westseite des Klosters gelegen, besteht mit Ausnahme des Gesindehauses XIX nur aus Stallungen, mit denen jedesmal die Wohnungen der betreffenden Hüter verbunden sind.[1]) Sie erscheint, wie sie denn durch eine Mauer von dem eigentlichen Kloster getrennt ist, als ein blosses Vorwerk. Nur eine einzige Gasse führt mitten durch diese Gebäude hindurch. Sie bildet den speciell für das Publikum bestimmten

[1]) XVI der Schafstall, XVII Ziegenstall, XVIII Kuhstall, XX Saustall, XXI Stuterei. Die Bestimmung des Gebäudes XXII ist unbekannt, indem hier die Beischriften zerstört sind.

Hauptzugang zu der Kirche und ist mit Rücksicht auf allfällige Vertheidigungsmaassregeln als ein schmaler Durchgang zwischen zwei Mauern angelegt.

Der Bau der neuen Kirche begann im Jahre 830 und dauerte bis 835, wo die Einweihung derselben und die Versetzung der Ueberreste des heiligen Gallus in die neue prunkvollere Krypta stattfand.[1]) An der Spitze der Unternehmung standen die Mönche selbst, Winihard, den die Zeitgenossen seiner technischen Kenntnisse wegen als einen zweiten Daedalus preisen, dann seine Genossen Ratger und Isenrich, von dem ein Berichterstatter meldet, dass er nur dann die Axt aus den Händen legte, wenn ihn der Gottesdienst zum Altare rief.[2]) Die übrigen Conventualen unterstützten diese Männer aufs Eifrigste. Sie selbst mussten Kalk und Sand herbeischaffen und jede Art der Handarbeit verrichten. Das fertige Kloster, insbesondere die Kirche ward mit allem Aufwand ausgestattet. Die Säulen, welche die Schiffe trennten, waren aus gewaltigen Felsblöcken gehauen,[3]) die Fenster mit durchsichtigen Gläsern versehen. Dazu kam eine reiche Ausstattung mit goldglänzenden Wandmalereien, welche Abt Grimaldus (841—72) in dem östlichen Chore, wo sich das Grab des heiligen Gallus befand, und sein Nachfolger Abt Hartmotus (872—83) der selbst eine Zeitlang den Bau geleitet hatte[4]), auch in den übrigen Theilen der Kirche ausführen liessen.[5]) Ausserdem wird die Abtswohnung, die Aula, als ein wahres Meisterwerk gepriesen; sie war mit marmornen Säulen und Wandgemälden ausgestattet, welche letztere von Mönchen aus dem Kloster Reichenau gefertigt worden waren.[6]) Für die Ausdehnung des Klosters selbst geben einige Notizen über den Stand der Oekonomiegebäude einen genügenden Maassstab: in der Bäckerei stand ein Ofen, in welchem tausend Brodte auf einmal gebacken werden konnten, und in der Brauerei war eine Malzdarre eingerichtet, welche hundert Malter Haber aufnahm. Das Kloster, so wie es wenigstens auf dem Plane projectirt war, erscheint als ein förmliches Städtchen von nicht weniger als vierzig Firsten.

---

[1]) *Meyer v. Knonau* S. 110 n. 36 und Heft XIII. S. 29 n. 72. *Keller*, Bilder und Schriftzüge S. 63. Annalium Alamannicorum contin. Augiensis, bei *Pertz* a. a. O. I. 49. ad: ann. 830 und 835. Annales Sangall: majores a. a. O. I. 76. Ratpert, Casus S. Galli a. a. O. II. 66.

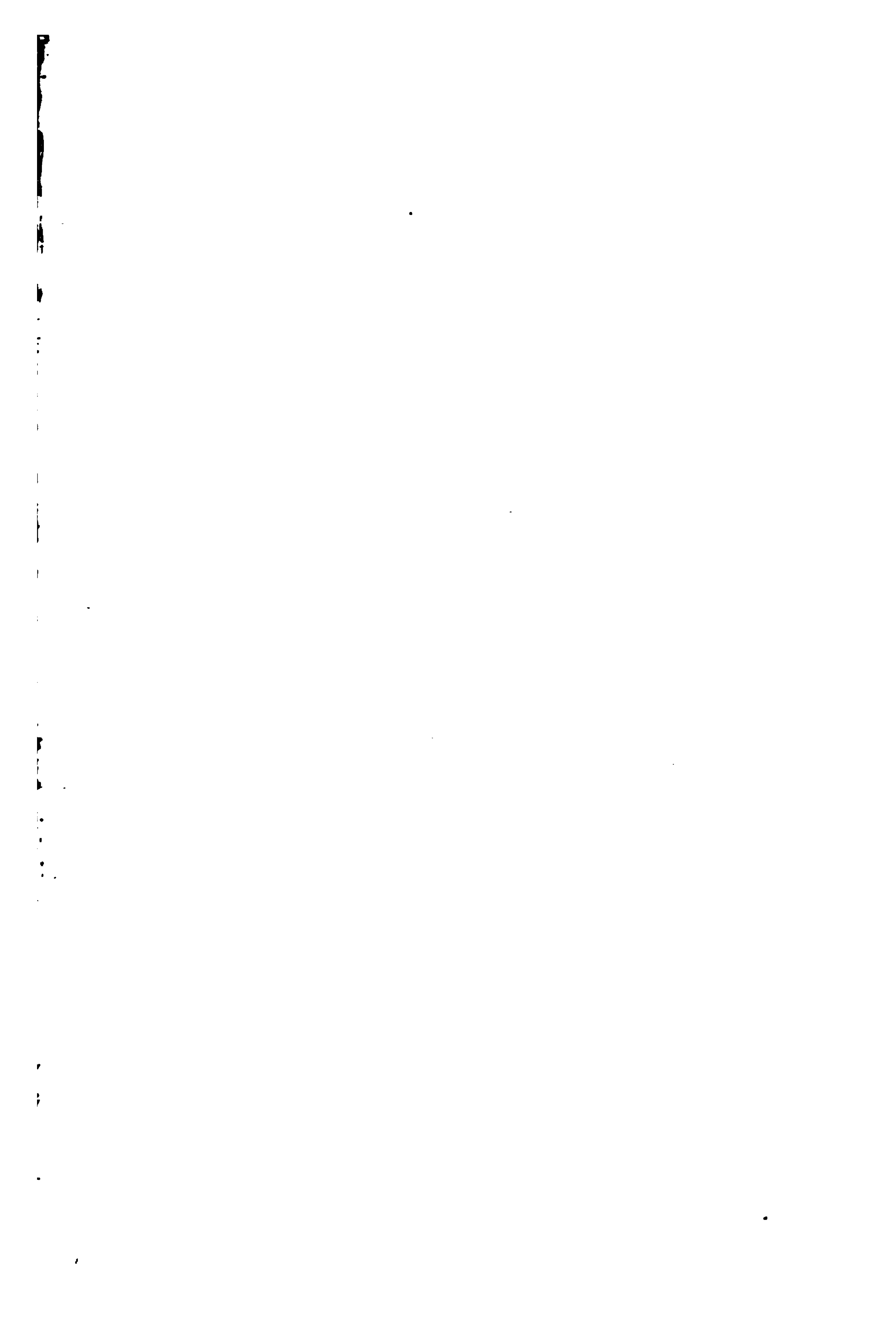
[2]) Diese Nachricht des Mönches Ermenrich bei *Keller*, Bauriss S. 12. Vgl. dazu die Verse Notkers, bei Pertz I. 76.

[3]) Columnae omnes in templo lapideae immensis molibus. *Keller* a. a. O. S. 12.

[4]) *Piper*, monumentale Theologie S. 313.

[5]) *Meyer v. Knonau*, Heft XIII. p. 46 und 53.

[6]) *Keller* a. a. O. S. 13. *Meyer v. Knonau* a. a. O. pag. 38. Ob die palatini magistri, welche die Aula erbauten, wirklich königliche Architekten waren, wie *Krieg v. Hochfelden* p. 203 zu vermuthen scheint, muss dahin gestellt bleiben. Ueber die Erbauung derselben unter Grimald cf. Ratpert a. a. O. p. 68.



Der Plan wurde, wie schon angedeutet worden ist, nur allgemein als Norm für die auszuführenden Baulichkeiten befolgt. Man mochte ihn namentlich wegen der trefflichen Disposition der wirthschaftlichen Annexe benutzen, wogegen hinsichtlich der Anordnung des Einzelnen eine Reihe von Abweichungen eintreten mussten, denn einer Ausdehnung, wie sie in unserem Documente vorgesehen war, wehrte schon die ungünstige Lage des Bauplatzes an der Mündung der engen und steilen Thalschlucht. Auch im Kirchenbau fanden, älteren Documenten zufolge, verschiedene Abänderungen statt.[1]) Ueber das Allgemeine seiner Einrichtung sind dagegen keinerlei Nachrichten vorhanden, und namentlich bleibt die Frage unbeantwortet, ob die im Plane vorgesehene Anlage eines östlichen und westlichen Chores zur Ausführung gekommen sei. Fast möchte man das Gegentheil annehmen, wenigstens wäre eine solche Anlage den bald darauf stattgehabten Anbauten sehr hinderlich gewesen. Wenige Jahrzehnte nämlich nach der Weihe der Gozbert'schen S. Galluskirche kamen zu derselben noch zwei weitere Heiligthümer, eine Kirche des heiligen Michael und des heiligen Otmar, Letztere seit 864 gebaut und mit der Ersteren im Jahre 867 geweiht.[2]) Ueber die gegenseitige Lage dieser Bauten wird von dem ältesten Berichterstatter, dem Mönche Iso, nichts gesagt, dagegen geht aus einer ausführlichen Schilderung, welche Johannes Kessler bei Anlass des Bildersturmes von der S. Galler Stiftskirche verfasste, deutlich hervor, dass die ganze Anlage aus drei von West nach Ost der Länge nach hintereinander gebauten Kirchen bestand. Die erste, im Westen gelegene war die des heiligen Otmar, es folgte dann in einiger Entfernung die Kirche des Erzengels Michael die sogenannte „Laienkilch" und, von derselben bloss durch einen Lettner getrennt, die eigentliche Klosterkirche, ein spätgothisches, im XV. Jahrhunderte errichtetes Gebäude, das zu Kesslers Zeiten als Stiftschor diente. Diese drei Kirchen, deren jede mit einem besonderen Dache, und theilweise auch mit eigenen Thürmen versehen war,[3]) bestanden dann bis zur Mitte

[1]) So sind nach dem Plane zwei Analogia oder Lesepulte für den Ostchor in Aussicht genommen, während Ratpert in den Casus S. Galli c. 26 (*Meyer v. Knonau* Heft XIII. p. 46 und *Pertz*, Mon. Scr. II. p. 70) nur eines Analogium gedenkt. Abweichend von dem Plane ist ferner die Lage des Altars S. Johannis des Täufers; dort ist er ziemlich entfernt, in dem Neubau dagegen war er näher an der Krypta gelegen (vita S. Otmari, *Meyer v. Knonau* XII. p. 128. *Pertz*, Mon. Scr. II. pag. 51.) Ebendaselbst wird auch einer an der Kirche angebauten Marienkapelle gedacht, welche auf dem Baurisse nirgends zu finden ist.

[2]) *Meyer v. Knonau*, im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde 1870. Seite 158.

[3]) Vergl. die alte Ansicht vom J. 1596 im S. Galler Neujahrsblatt von 1867. und die Vogelperspective bei *Merian*, Topographia Helvetiae, Rhatiae et Valesiae 1642 zu pag. 67.

des vorigen Jahrhunderts, wo an die Stelle derselben die gegenwärtige Stiftskirche, ein grossartiger Barockbau trat.

Ausser dem Bauplane von S. Gallen, der zu den wichtigsten Documenten der karolingischen Kunst gehört, giebt es für die Schweiz nur wenige und dürftige Nachrichten, welche von einer Bauthätigkeit in dieser Epoche melden. Zürich,[1]) das in den Urkunden des IX. Jahrhunderts noch häufig als ein blosser Reichsflecken (vicus publicus Turigum) erscheint, besass schon damals ein gefeiertes Gotteshaus, das nachmalige Grossmünster, das die Mutterkirche des ganzen Landes war. Doch klären sich die geschichtlichen Verhältnisse erst seit dem Jahre 843, als Ludwig der Deutsche Alamannien dauernd erworben hatte und diesen Gegenden nun seine besondere Gunst zuwandte. Bis dahin hatte ausser dem Chorherrenstifte noch ein kleines Frauenkloster bestanden, unbekannten Ursprungs und den heiligen Felix und Regula geweiht. König Ludwig dotirte dasselbe im Jahre 853 mit seinem Hofe Zürich und andern Besitzthümern und setzte dem ungeahnt zu hoher Bedeutung gelangten Stifte seine eigene Tochter Hildegard als erste Aebtissin vor. Hildegard erlebte die Volendung eines umfassenden Neubaus, der Fraumünsterkirche, nicht mehr, erst unter ihrer Nachfolgerin, der Aebtissin Bertha, fand die Weihe desselben und damit eine Uebertragung von Reliquien aus dem Grossmünster nach der Fraumünsterkirche statt. Von dieser alten Hildegard'schen Kirche ist nichts mehr übrig geblieben. Der Unterbau des im vorigen Jahrhunderte abgebrochenen Südthurmes, den man für einen Ueberrest derselben zu halten pflegt, zeigt zwar in seinen Formen ein sehr alterthümliches Gepräge, allein er stammt, wie später nachgewiesen werden soll, doch erst aus der romanischen Epoche. Nur ein schriftliches Denkmal ist erhalten geblieben, welches einige Aufschlüsse über jenes Bauwerk gestattet; es ist diess ein Gedicht, welches der S. Gallische Mönch Ratpert auf die Einweihung der Hildegard'schen Fraumünsterkirche verfasst hat. Er preist darin die Doppelreihen schöner Säulen, die fein geschliffen und mit Bildwerk geschmückt hoch emporstreben und lobt die bunten Farben, Silber, Erz und Gold, welche das Gebäude zieren.[2]) Auch in einem späteren Berichte, einer Urkunde Karls des Dicken vom Jahre 878[3]) wird diese Kirche als ein herrliches Gebäude bezeichnet.

Von den übrigen Stiftungen aus dieser Epoche ist nichts Näheres bekannt. Rheinau, das schon vor dem Jahre 858 bestand[4]) verdankte seinen Ruf haupt-

[1]) *G. v. Wyss*, Geschichte der Abtei Fraumünster in Zürich. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Band VIII. S. 12 u. ff.

[2]) Das Gedicht bei G. v. Wyss a. a. O. pag. 11 der Beilagen.

[3]) „mirifice constructum“ a. a. O. pag. 14 der Beilagen.

[4]) *Meyer v. Knonau*, im Anzeiger für schweizerische Geschichte 1871. S. 156

sächlich dem wunderthätigen Wirken des heiligen Fintan, eines irischen Asceten, der sich während der zweiten Hälfte des IX. Jahrhunderts als Recluse in dem Kloster aufhielt.[1]) Aus der ziemlich gleichzeitigen, aber stellenweise fabelhaften Biographie dieses Heiligen geht hervor, dass in der damaligen Klosterkirche eine Krypta bestand,[2]) doch ward dieser Bau schon im Jahre 925 durch die Ungarn zerstört.[3]) Die theils älteren, theils gleichzeitigen Bauten von Säkingen, Pfaefers und Dissentis, die S. Magnuskirche in S. Gallen, welche Abt Salomo im Jahre 898 in Kreuzform errichten liess,[4]) und die S. Peterskirche in Zürich, die zum ersten Male im Jahre 946 als die Pfarrkirche eines grossen Bezirkes erscheint,[5]) sind alle der späteren Restaurationssucht zum Opfer gefallen.

Umso werthvoller sind nun bei diesem Mangel an noch vorhandenen Monumenten aus dieser Epoche die Nachrichten, welche seit der karolingischen Zeit fortlaufend die Geschicke einer kleinen, der Schweiz benachbarten Baugruppe schildern.

Eine Meile unterhalb Constanz erhebt sich aus der lieblichen Fläche des Untersees die Insel Reichenau.[6]) Hier gründete der heilige Pirmin, ein fränkischer Regionarbischof und Stifter des Klosters Pfaefers um das Jahr 724 eine klösterliche Niederlassung. Sie ward zuerst nach dem alamannischen Donator und dem Besitzer des Eilandes die Sintlaz-Au genannt, später hiess sie schlechtweg Augia und zuletzt, wegen ihres Reichthums an Grundbesitz, die Reiche Au (augia dives). Die erste Entwickelung des Klosters, an dessen Spitze ein den Alamannen verhasster Franke stand, während anderseits das ältere S. Gallen sich längst schon eines hohen Ansehens erfreute, hatte mit mancherlei Schwierigkeiten zu kämpfen. Bald hob sich aber sein Ruf, wozu namentlich die treffliche Klosterschule beitrug. Von wesentlichem Einflusse auf das Gedeihen des Klosters erwies sich dann auch die Gunst des kaiserlichen Hofes. Es flossen reiche Gaben und Stiftungen. Schon zu Ende des VIII. oder Anfang des IX. Jahrhunderts erhob

---

[1]) *Rettberg*, Kirchengesch. Deutschlands. II. S. 125.

[2]) Vita S. Findani confessoris bei *Mone*, Quellensammlung der badischen Landesgeschichte Bd. I. Karlsruhe 1848. pag. 59. 15.

[3]) *Hohenbaum van der Meer*, Kurze Geschichte von der tausendjährigen Stiftung des freieximirten Gotteshauses Rheinau. Donaueschingen 1778. p. 43.

[4]) *Ekkehard*, Casus S. Galli bei *Pertz*, Mon. Scr. II. pag. 79. und 91.

[5]) *v. Wyss*, Gesch. der Abtei Fraumünster. S. 32.

[6]) *Bayer und Fickler*, Denkmale der Kunst und Geschichte des Heimathlandes. Herausgegeben vom Alterthumsverein von Baden 1856 und 1857. *Hübsch*, die altchristlichen Kirchen. Karlsruhe 1862 mit Aufnahmen der Münsterkirche in Mittelzell auf Taf. 49. *Adler*, die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau, in Erbkams Zeitschrift für Bauwesen. Jahrgang 19. Berlin 1869. S. 528 u. ff. und Taf. 65—69 d. Atlas.

sich auf der Stelle eines noch bestehenden Baues die Kirche SS. Peter und Paul in Unterzell.[1]) Dann, im Jahre 813, begann der Neubau der alten Kloster- oder Münsterkirche. Er war im Jahre 816 so weit vorgerückt, dass die feierliche Einweihung stattfinden konnte.[2]) Reichenaus höchste Blüthe bezeichnet die Regierung des Abtes Walafried Strabo. Die staunenswerthe Thätigkeit, die er namentlich auf literarischem Gebiete entwickelte, brachte die Klosterschule zu einer nie geahnten Bedeutung. Nach seinem allzufrühen Tode waren Schüler von ihm schon zu den Bischofswürden von Strassburg, Passau und Novara emporgestiegen. Das Sinken der karolingischen Macht seit der zweiten Hälfte des IX. Jahrhunderts hatte auch für Reichenau seine ungünstigen Wirkungen zur Folge. Es trat allmählig, wie in anderen Klöstern, ein Stillstand ein, der erst unter Abt Hatto (seit 888) durch die Stiftung der noch bestehenden Probsteikirche S. Georg in Oberzell unterbrochen wurde.[3]) Aber unmittelbar darauf brach mit dem Einfalle der Ungarn eine Zeit der grössten Unsicherheit und Verwirrung über Alamannien herein. Nur wenig hätte gefehlt, dass auch Reichenau, wie so manche andere Klöster, dem Schicksal der Zerstörung anheimgefallen wäre. Die feste und umsichtige Regierung Heinrichs I. und Otto I. erlöste das Reich von den mannigfachen Plagen, es traten auch für die Reichenau wieder bessere und friedlichere Verhältnisse ein, und damit ein neuer und dauernder Aufschwung der Bauthätigkeit. So entstand im Jahre 958 die Kirche S. Johannis des Täufers[4]) „ein zierlicher Bau“, wie sie Hermannus Contractus schildert. Leider ist diese Kirche zu Anfang dieses Jahrhunderts abgebrochen worden. Wichtiger noch waren die Unternehmungen des Abtes Witigowo seit dem Jahre 984. Sie waren so umfassend, dass darüber selbst die Vorwürfe verstummten, welche sonst diesem Prälaten für sein weltliches Auftreten gemacht wurden.[5]) Ausser der Errichtung zahlreicher Kapellen unternahm er einen umfassenden Umbau der Klosterkirche in Mittelzell, durch welchen, wie der Dichter rühmt, die frühere, enge

---

[1]) De miraculis et virtutibus beati Marci bei *Mone*, Quellensammlung der badischen Landesgeschichte. Karlsruhe 1848. Bd. I. p. 62. *Pertz* Mon. Script. IV. pag. 450.

[2]) *Hermannus Contractus* ad ann. 816 ap. *Pertz* Mon. Scr. V. p. 102.

[3]) Abbatum Augiensium Catalogus, bei *Pertz* II. p. 38.

[4]) *Hermannus Contractus* ad. ann. 958 ap. *Pertz* V. pag. 115. und Abbatum Augiensium Catalogus bei Pertz II. p. 38.

[5]) Diese Unternehmungen sind ausführlich geschildert in einem Gedichte des damals lebenden Mönches *Purchardus*, Carmen de gestis Witigowonis abbatis bei *Pertz*, Mon. Scr. IV. 621—32. Seltsamer Weise schweigt sowohl Hermannus Contractus, der schon 1020 auf die Insel kam, als der Catalogus abbatum Augiensium bei *Pertz* II. S. 39 u. f. gänzlich über Witigowos Bauthätigkeit.

Anlage zu einer der weiträumigsten Kirchen umgewandelt wurde.[1]) Ausserdem preist er die schönen Gipsverzierungen der Arcaden und die feingeschnittenen Säulen. Trotzdem die Einweihung der Kirche schon im Jahre 991 stattfand, war der Bau noch nicht vollendet. Es folgte die Errichtung einer hochgelegenen Kapelle des Erzengels Michael und des heiligen Otmar, mit welcher auf jeder Seite ein Rundthurm verbunden wurde. Andere Bauten im Kloster selbst und die reiche Ausschmückung der Altäre, namentlich desjenigen des heiligen Marcus, beschlossen diese Unternehmungen, mit denen für Reichenau das X. Jahrhundert in würdiger Weise endigte.

Von den noch erhaltenen Bauten ist wahrscheinlich der Chor der S. Georgskirche in Oberzell der älteste. Die kreuzförmige Anlage desselben besteht aus einem quadratischen Altarhause und zwei ursprünglich halbrunden Querarmen. Ueber dem gothischen Gewölbe der Vierung erhebt sich ein quadratischer Glockenthurm. Unter dem Chore liegt eine niedrige Krypta, deren plumpe Gewölbe von vier in der Mitte aufgestellten Rundpfeilern getragen werden. Ein gabelförmiger Gang verbindet die Gruft mit dem Mittelschiffe. Das Detail ist überaus roh und spärlich. Es fehlen selbst die einfachsten Gesimse, welche man sonst zur Vermittelung zwischen den Bögen und ihren Stützen anzubringen pflegte. Die Säulen in der Krypta sind ungefüge Stämme ohne Basen, ebenso entbehren die rohen trapetzförmigen Kapitäle sowohl des Wulstes als der Deckplatte. Das Langhaus ist dreischiffig und gegen Westen mit einer halbrunden Apsis versehen, in deren Mitte eine Thüre nach der langgestreckten im XI. Jahrhundert erbauten Vorhalle führt. Die Trennung der Schiffe geschieht durch drei Paare von Säulen, welche mit schmucklosen, theils würfel- oder glockenförmigen, theils trapetzartigen Knäufen versehen und durch Rundbögen miteinander verbunden sind. Jedem der Seitenschiffe schliesst sich östlich eine halbrunde Apsis an.[2])

Bedeutend grossartiger ist die Münsterkirche in Mittelzell, eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit zwei Querschiffen und zwei Chören, von denen der östliche jedoch, ein langgestreckter Raum mit polygonem Abschlusse, erst in spätgothischer Zeit errichtet wurde. Der Westchor besteht

---

[1]) *Pertz*, Mon. Scr. IV. p. 629. col. 387.

[2]) *Adler* a. a. O. hält die östlichen Theile für den Rest der im Jahre 889 gestifteten Kirche, deren Langhaus nach seiner Annahme einschiffig war, während er den gegenwärtigen Bau desselben in das Ende des X. oder den Anfang des XI. Jahrhunderts setzt. Für eine spätere Entstehung des gegenwärtigen Langhauses spricht allerdings sowohl der unorganische Anschluss der Seitenschiffe an die Querflügel, als auch der Umstand, dass die Breite des Mittelschiffes eine bedeutend grössere ist, als die der Vierung und des Chores. Die Vorhalle vor der westlichen Apsis datirt er aus der Mitte des XI. Jahrhunderts.

aus einer inwendig halbrunden, äusserlich aber rechtwinkelig hintermauerten Apsis, über der sich ein mächtiger viereckiger Thurmbau mit hohen Pilastern und Rundbogenfriesen erhebt. Zu beiden Seiten des Thurmes vermittelt eine schmale, ursprünglich zweigeschossige Vorhalle den Zugang nach den Querflügeln, die sich östlich mit einer rundbogigen Doppelarcade nach den Abseiten öffnen. Das Innere der Kirche zeigt bei schwerfälligen und gedrückten Verhältnissen eine grosse Armuth an Detailgliedern. Die Pfeiler des Langhauses sind mit einfach geschmiegten Basen und Kapitälen, letztere zickzackartig und mit Blattwerk geschmückt, versehen. Im Westchor besteht beinahe der einzige Schmuck in dem Schichtenwechsel rother und weisser Quader, aus denen die Bögen gemauert sind. Ohne Zweifel sind auch in dieser Kirche verschiedene Bestandtheile aus vorromanischer Zeit erhalten, indessen ist trotz der zahlreichen Baunachrichten eine bestimmte Sichtung derselben nicht zu ermöglichen. Als der alterthümlichste Theil giebt sich die westliche Choranlage zu erkennen, wo der massive Thurmbau mit seinen hochgelegenen Kapellen und den innerhalb der Mauerstärke ausgesparten Wendeltreppen lebhaft an jene Schilderung des Witigowo'schen Gebäudes erinnert. [1])

Die dritte der Reichenauer Kirchen, SS. Peter und Paul zu Unterzell stammt wohl grösstentheils aus dem XII. Jahrhundert. Sie ist eine Säulenbasilika mit einer viereckigen, geschlossenen Vorhalle und langgestreckten Haupt- und Nebenchören, die in gleicher Flucht mit halbrunden, aber auswendig rechtwinkelig hintermauerten Apsiden endigen. Ueber den

---

[1]) Nach *Adler* wären von dem Witigowo'schen Bau des X. Jahrhunderts nur die Seitenschiffmauern und eine Säule als Trägerin der Doppelarcaden vor dem südwestlichen Querschiffflügel erhalten. Den Westchor sammt dem Querschiff und den äusseren Vorhallen hält er, wie *Schnaase*, IV, 2. Seite 406, für einen Rest der 1048 unter Abt Berno geweihten Kirche. Die Pfeilerarcaden des Mittelschiffes schreibt *Adler* einem 1173 begonnenen Neubau zu, *Schnaase* dagegen ist geneigt auch diesen Theil aus dem XI. Jahrhundert zu datiren. Was speciell den Westchor betrifft, so scheint allerdings die Identität desselben mit der 1048 geweihten „Marcuskirche“ festzustehen, wie denn bereits im X. Jahrhundert der Altar mit den Reliquien des heiligen Marcus unter einem Thurme lag (Miracula S. Marci bei *Pertz* Mon. Scr. IV. S 451 und bei *Mone*, Quellensammlung I. S. 64). Indessen ist es doch fraglich, ob der Witigowo'sche Thurm, falls er wirklich an der Westseite der Kirche stand, durch jene Unternehmung Bernos beseitigt worden sei, oder ob sich dieselbe nicht vielmehr auf einen blossen Umbau der westlichen Hälfte, etwa durch Einschaltung des gegenwärtigen Querschiffs, beschränkt habe. Schon die Schilderung, welche Purchards Gedicht von dem Witigowo'schen Thurmbau giebt, stimmt auffallend mit der Anlage des Gegenwärtigen überein, auch ist es kaum denkbar, dass man ein so gepriesenes Werk, das zudem von ungewöhnlicher Mauerstärke sein musste, nach kaum einem halben Jahrhunderte abgetragen und durch einen Neubau ersetzt habe.

Nebenchören erheben sich zwei schlanke viereckige Thürme. Neuerdings sind diese östlichen Theile für die Reste der um die Grenzscheide des VIII. und IX. Jahrhunderts gestifteten Kirche erklärt worden, doch fehlen alle Belege, um diese Annahme zu beweisen.

Eine Reihe höchst interessanter Nachrichten über das Bauwesen und den künstlerischen Betrieb in dieser Epoche überhaupt enthält endlich die im XII. Jahrhundert verfasste Chronik des Klosters Petershausen bei Constanz.[1]) Sie beziehen sich sämmtlich auf die Bauten, welche seit der Stiftung dieses Klosters im X. Jahrhunderte unternommen wurden. Das Kloster wurde im Jahre 983 durch Bischof Gebhard II. von Constanz gegründet. Zunächst erhob sich nur ein dem heiligen Michael geweihtes Oratorium, an dessen Stelle aber, weil viele und ungewöhnlich reiche Beiträge flossen, schon im Jahre 983 ein monumentaler Kirchenbau begonnen werden konnte, der bis 992 fortgesetzt wurde. Die Kirche war, den Angaben des Chronisten zufolge, eine flachgedeckte Säulenbasilika mit einem Querschiffe.[2]) Die Decke liess Gebhard mit vergoldeten Knöpfen und in den Feldern, aus denen sie zusammengesetzt war, mit vergoldeten Stäben schmücken. Unter dem Chore, der sich anfänglich nur in beschränkten Dimensionen an die Westseite der Kirche anschloss, befand sich eine Krypta. Vor der Thüre, die als unvergleichlich schön gepriesen wird, öffnete sich ein Porticus gegen das vorliegende Atrium.[3]) Ein Thurm existirte nicht, die Glocken waren einfach zwischen vier neben der Kirche errichteten Säulen aufgehängt.[4])

Sucht man nach diesen wenigen Monumenten ein allgemeines Bild von der Architektur des IX. und X. Jahrhunderts zu entwerfen, so ergiebt sich zuvörderst, dass eine durchgreifende Veränderung der aus altchristlicher Zeit überlieferten Typen nicht stattgefunden hatte. Wie die Germanen höherer Bildung fremd und voraussetzungslos in die Weltgeschichte eingetreten waren, so stand auch in künstlerischer Beziehung eine sofortige Aeusserung eigener Gedanken und Formen nicht zu erwarten. Nur schüchtern und im Kleinen regt sich vorerst ein Streben nach selbständiger Formbildung, im Allgemeinen aber lieh die Antike und die aus ihr abgeleitete römisch-altchristliche Kunst überall ihre Vorbilder dar. Für grössere Kirchenbauten

---

[1]) Abgedruckt in *Mone's* Quellensammlung der badischen Landesgeschichte. Bd. I. S. 112 u. f. Eine Bearbeitung des reichen Materiales hat *Zell* im Freiburger Diöcesanarchiv Band II. 1866. S. 345 u. ff. veröffentlicht. (Die Kirche der Benedictinerabtei Petershausen bei Constanz).

2) Chron. lib. VI. c. I. p. 170. Acta SS. Bolland. August. Tom. VI. p. 118.

3) Chron. lib. VI. c. 11 p. 171.

4) Chron. lib. V. c. 8 p. 162.

blieb die Basilika die allgemein übliche Form der Anlage, auch da, wo mitunter, wie in Reichenau-Oberzell, eine Abweichung von dem gangbaren Schema stattfand, ist dieselbe nicht ohne Vorgang in der altchristlichen Kunst. Die Anordnung zweier abgerundeter Kreuzarme, welche dort die Stelle des Querschiffes vertreten, ist bekanntlich sowohl in heidnisch-römischen Bauten, wie in den ältesten Oratorien, den Cellae, welche an den Eingängen mehrerer Katakomben errichtet wurden, nachzuweisen. Immerhin war das Streben nach eigener Formbildung auf die Dauer nicht ausgeschlossen. Die Entwickelung des Cultus und des klösterlichen Lebens brachte mancherlei Einrichtungen mit sich, welche diesseits der Alpen nicht ohne Einwirkung auf die Umgestaltung der überkommenen Typen blieb. Dahin gehört die Vermehrung der Altäre und die hierdurch bedingte Ausdehnung der kirchlichen Räumlichkeiten, in Folge dessen das Querschiff nunmehr einen unerlässlichen Bestandtheil der nordischen Basiliken bildete. Mit der zunehmenden Reliquienverehrung hing ferner die Errichtung der Krypten zusammen. In den altchristlichen Basiliken fehlen dieselben entweder ganz, oder sie beschränken sich, wie in S. Apollinare in Classe bei Ravenna, auf eine kleine gewölbte Kammer unterhalb der Apsis, während diesseits der Alpen z. B. schon in der karolingischen Klosterkirche von S. Gallen eine grössere Gruftanlage existirte, von welcher zwei Treppen zu dem hohen Chore emporführten. Eine weitere Neuerung, die wie es scheint, in dieser Epoche eingeführt wurde, besteht in der Errichtung der sogenannten Doppelchöre, d. h. einer östlichen und einer westlichen Apsis, wie eine solche Anlage bereits auf dem Grundrisse des Klosters S. Gallen vom Jahre 830 vorgezeichnet war. Man hat über diese eigenthümliche Einrichtung fast ebenso viele wie ungleiche Erklärungen versucht, indem man den Grund dazu bald in der Rücksicht auf gewisse Ceremonien zu entdecken glaubte, oder diese Anlage sogar aus einem Einflusse des byzantinischen Centralbaues erklärte. Ueberall wo zwei Chöre vorkommen sind dieselben auch zwei verschiedenen Patronen geweiht, so in S. Gallen dem heiligen Petrus und dem heiligen Paulus, in dem alten Cölner Dome dem heiligen Petrus und der Maria. Noch deutlicher lässt sich die Entstehung dieses Systems in Fulda verfolgen. Hier hatte Bonifacius den ursprünglichen, im Osten gelegenen Hauptaltar dem Erlöser geweiht, als dann aber Bonifacius selbst nach seinem Märtyrertode in der Kirche beigesetzt wurde, da erbaute man ihm zu Ehren am westlichen Ende der Kirche eine besondere Altarnische. So sind denn auch fast überall, wo zwei Chöre vorkommen, zwei unter diesen befindliche Krypten angelegt.[1]) Auch hier ist es also wieder der Reliquiencultus, dessen zunehmende Bedeutung den Anlass zu solchen Anlagen gegeben hat.

[1]) Ob in der Gozpert'schen Klosterkirche von S. Gallen schon eine zweite, westliche Gruft bestand, lässt sich nicht bestimmen, weil über die Lage des mit

In diese Epoche fallen endlich die ersten Nachrichten über die Errichtung von Glockenthürmen.[1]) Früher glaubte man wohl, dass der Ursprung dieser Bauten in Italien zu suchen sei und dass speciell die Glocken (campana) in Campanien erfunden worden seien. Es hat sich indessen herausgestellt, dass der deutsche Ausdruck Glocke mindestens ebensoviel Anrecht auf Ursprünglichkeit besitzt, wie denn derselbe in glogga oder cloca[2]) latinisirt und bekanntlich auch in den französischen Sprachgebrauch hinübergewandert ist. Endlich ist in Italien noch kein Glockenthurm bekannt, dessen Entstehung nachweisbar über die Mitte des VII. Jahrhunderts hinaufreichte. Die Frage über den Ursprung dieser Bauten bleibt somit eine offene. Auch die Gründe, welche zur Errichtung der Thürme veranlassten, sind mit Sicherheit nicht überall nachzuweisen. Allem Anschein nach ist der Gebrauch der Glocken allein nicht maassgebend gewesen, da diese ursprünglich wohl nur klein und mithin gar wohl in einem sogenannten Dachreiter, einem Thürmchen das sich auf dem Dachfirste erhob, oder auch in einem Glockenstuhle über dem Frontgiebel der Kirche untergebracht werden konnten.[3]) Von den irischen Thürmen und den Kirchen in Siebenbürgen weiss man, dass sie als Warten und Vertheidigungsanstalten dienten.[4]) Auf eine ähnliche Benutzung deutet die Inschrift des S. Galler Planes, wo dem Thurm zur Linken des Einganges die Worte: „Aufgang um das Ganze zu überschauen" beigefügt sind. Auch die Stellung der Thürme deutet hier auf fortificatorische Zwecke. Sie stehen isolirt hinter der halbrunden Halle des westlichen Paradieses, mit dem sie nur durch einen schmalen Gang verbunden sind. Dazwischen führt, von Mauern flankirt, der Hauptzugang

---

einer Krypta verbundenen Thurmes (*Pertz* II. S. 112) keine Nachrichten vorliegen. Wohl aber sind in dem gegenwärtigen Barockbau zwei Krypten, die östliche modern, die westliche unzugänglich, vorhanden.

[1]) *Schnaase*, Gesch. der bild. Künste III. S. 555 u. ff. *Unger*, Zur Gesch. der Kirchthürme, in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden in den Rheinlanden 1860. *Weingärtner*, System des christlichen Thurmbaus. Göttingen 1860. *Otte*, Glockenkunde. Leipzig 1858 und ein Aufsatz eines Anonymus in *Schnaase* und *Grüneisen*, Christl. Kunstblatt 1866 S. 81 u. ff.

[2]) Cloca zuerst in der Briefsammlung des Bonifacius, bei *Jaffé* Bibliotheca rerum Germanicarum. Monumenta Moguntina Band III. pag. 301. Schon Pipin schenkte dem Kloster S. Gallen eine Glocke (campanum) Vita S. Galli ed: *Meyer v. Knonau* S. 70 und ebendaselbst wird zur Zeit Karls des Grossen ein dortiger Mönch *Tancho* erwähnt, der einen grossen Ruf als Glockengiesser besass. Monachi S. Galli Gesta Karoli lib. I. c. 29. bei *Pertz* Mon. Scr. II. p. 744.

[3]) In Petershausen waren seit 983 bis zum Umbau des Klosters im XII. Jahrhunderte die Glocken zwischen vier Säulen neben der Kirche aufgehängt „quia prius pendebant in quatuor columnis juxta ecclesiam" Chronik von Petershausen lib. V. c. 8 bei *Mone*, Quellensammlung I. S. 162.

[4]) *Schnaase*, Gesch. der bild. Künste III. S. 557 und IV, 2. S. 600.

nach der Kirche, so dass derselbe nöthigenfalls durch die von den Thürmen heruntergesandten Projectilien sehr gut vertheidigt werden konnte.[1]) Endlich geht aus verschiedenen Nachrichten hervor, dass die Thürme nicht selten die Bedeutung eines Heiligthums besassen. So sollte dem Klosterplane von S. Gallen zufolge auf der Höhe des einen Thurmes ein Altar des Erzengels Michael, auf dem anderen ein Heiligthum des Erzengels Gabriel errichtet werden. Einer ähnlichen Thurmkapelle, die den heiligen Michael und Otmar geweiht war, gedenkt das Purchard'sche Gedicht bei Anlass der Witigowo'schen Bauten in Reichenau-Mittelzell. Auch später, in der romanischen Epoche, werden solche Thurmkapellen öfters erwähnt; sie waren in der Regel dem heiligen Michael geweiht. Ohne Zweifel hat man in der hohen Lage derselben eine Anspielung auf das überirdische Walten des Erzengels als Führer der himmlischen Heerschaaren zu erkennen. An eine organische Verbindung der Thürme mit der Kirche selbst scheint man in dieser Epoche noch nicht gedacht zu haben. Stellte man sie auch nicht, wie diess in Italien geschah, vereinzelt, sondern in der Regel paarweise neben die Westfaçade, so fehlte doch eine künstlerische Gruppirung derselben mit dem Hauptgebäude. Erst die romanische Epoche hat darin eines der wichtigsten Probleme gelöst. Was die Form dieser älteren Thürme betrifft, so pflegte man dieselben in der Regel auf kreisrundem Grundrisse zu errichten. So war diess auf dem Klosterplane von S. Gallen vorgesehen und so erscheinen auch die noch heute erhaltenen Thürme an den Domen von Mainz, Trier und Merseburg, an der Stiftskirche von Gernrode, in Italien zu Ravenna, Verona u. s. w.[2]) Eine zweite Gattung solcher Anlagen vergegenwärtigen die Thürme von Reichenau-Münster, zu Achen, S. Dionys in Lüttich u. s. w., wo ein rechteckiger Zwischenbau in mehreren Geschossen die Glockenstube und kapellenartige Gelasse enthält, während seitwärts zwei runde Treppenthürme, entweder nach aussen vortretend, dem Hauptkörper sich anschliessen, oder, wie diess in Reichenau der Fall ist, innerhalb des viereckigen Thurmbaus ausgespart sind.

---

[1]) Dass denn auch bei der Ausführung des Klosterbaus bestimmte praktische Ziele vorlagen, beweisst *Ekkehards* Nachricht über den Brand vom Jahre 837 (*Pertz* II. pag. 112). Es wird hier ausdrücklich erwähnt, dass ein Thurm in drei Geschossen gewölbt und durch einen Gang mit der Krypta in Verbindung gebracht worden sei, damit er, im Falle einer Feuersbrunst, als Zufluchtsort für den Kirchenschatz gebraucht werden konnte, was denn auch bei jener Katastrophe der Fall war.

[2]) In der Schweiz sind mir nur zwei Beispiele von Rundthürmen, und zwar aus romanischer, Zeit bekannt, der Eine, ein kurzer zweigeschossiger Bau mit einer kuppelgewölbten Kapelle im Erdgeschosse ist der Thurm von S. Lucio zu S. Vittore im Misox (Graubündten), der Andere, viereckig, aber mit abgerundeten Kanten, ist der später zu erwähnende Thurm der Galluskapelle zu Schännis im Ct. S. Gallen.

Von architektonischen Ziergliederungen u. s. w. sind aus dieser Epoche nur wenige und unzureichende Proben erhalten. Die Details des Achener Münsters und der spätkarolingischen Vorhalle zu Lorsch an der Bergstrasse, so wie die Bauglieder, welche in gleichzeitigen Miniaturen vorkommen [1]), sind meistens verstümmelte Nachahmungen antiker Vorbilder. Aehnliche Details, vielleicht dem X. Jahrhundert angehörig, finden sich in Reichenau-Münster, so eine Säule im westlichen Querschiffe. Das Kapitäl zeigt hier eine barbarische Nachbildung der korinthischen Ordnung, auch erkennt man hier, wie an den Säulen der Krypta von Oberzell, die Entasis, die antike Schwellung des Säulenschaftes. Die Technik dagegen erscheint im tiefsten Verfalle und die Zusammenstellung der einzelnen Glieder ist ohne Verständniss durchgeführt. Alle diese antiken Details sind nur wie ein zufälliger Schmuck den baulichen Hauptmassen angepasst, ohne Rücksicht auf ihre Herkunft und die ihnen innewohnende constructive Bedeutung. Zuweilen, doch selten, finden sich neue Bauglieder, welche die antike Architektur noch nicht gekannt hatte. So in der Krypta von S. Georg in Reichenau-Oberzell, schlichte trapetzförmige Blöcke, wie sie durch Abkantung eines Würfels in einfachster Weise den Uebergang von der Rundform des Säulenstammes zum Quadrate des Bogenauflagers vermitteln. Endlich zeugen diese Werke alle von einer grossen Vorliebe für die buntfarbige Ausstattung, die sich namentlich in dem Schichtenwechsel verschiedenartiger, weisser, rother oder grauer Steine in den Archivolten, an den Bögen der Fenster, Portale u. s. w. zu erkennen giebt.

Bei allen ihren künstlerischen Schwächen sind uns diese Monumente werthvoll. Wir erkennen darin das kräftige Walten einer Kunst, die ihren Abschluss mit der Vergangenheit noch nicht gefunden hat, aber mit Enthusiasmus und mit Erfolg der Selbständigkeit entgegenreift. Mag daher auch manches Rohe und Unbehülfliche mitunterlaufen, das Auge weilt stets mit Vorliebe bei den Erstlingen, die ein fruchtbringendes Werden verheissen.

ZWEITER ABSCHNITT.

PLASTIK UND MALEREI.

Fast ebenso selten wie die Denkmäler der karolingischen Architektur sind diejenigen der Plastik. Grössere Werke aus diesem Zeitraume fehlen gänzlich. Wir sind zur Beurtheilung des damaligen Kunstvermögens aus-

---

[1]) Eine reiche Auswahl zeigt namentlich das Psalterium des Folchardus Nr. 23. in der Stiftsbibliothek von S. Gallen. Einzelne Abbildungen von Architekturen enthält auch das Psalterium aureum.

schliesslich auf die Schöpfungen der sogenannten Kleinkunst, des Goldschmiedehandwerkes, der Elfenbeinschnitzerei u. s. w. angewiesen, wie dergleichen seit dem frühesten Mittelalter zum Schmucke von Altären, von kirchlichen Geräthen, für kostbare Büchereinbände in grosser Zahl gefertigt wurden. Leider sind auch hiervon, zum Theil noch aus jüngster Zeit, erhebliche Verluste zu beklagen, denn solche Werke sind ihres hohen Werthes und auch ihrer meistens kleineren Dimensionen willen in ganz besonderem Grade den Wechselfällen der Zerstörung und Verschleppung Preis gegeben. Am zahlreichsten sind diejenigen Kunstwerke erhalten, bei denen der Materialwerth nur eine verhältnissmässig untergeordnete Rolle spielt, die Elfenbeinarbeiten. Es sind diess Reliefs von sehr ungleicher Güte, wie sie bald zum Schmucke von Gefässen und selbst von grösseren Geräthen nicht selten fabriksmässig zum Voraus gefertigt, bald aber auch als selbständige Kunstwerke gearbeitet wurden. Ihr Stil und ihr Inhalt schliesst sich in den ersten Jahrhunderten vorherrschend antiken Vorbildern an. Später tritt das christliche Element in den Vordergrund und es gehören solche Arbeiten, in denen namentlich die Byzantiner eine grosse Productivität entwickelten, zu den beliebtesten und verbreitetsten Kunstwerken. So kam schon zu Senecas Zeit der Gebrauch der Diptychen auf.[1] Es waren diess Tafeln von Holz oder Schiefer, bei reicherer Ausstattung von Gold und Silber, am häufigsten wohl von Elfenbein, oder, in Ermangelung dessen, von Kameelbein.[2] Diese Tafeln waren mit Bändern oder Scharnieren versehen, so dass sie wie Bücher auf- und zusammengelegt werden konnten. Die Aussenseiten pflegte man mit Bildschnitzereien zu verzieren, während die inneren Flächen, mit Wachs oder Papyrus überzogen, als Schreibtafeln dienten. Sie entsprachen also unseren Notizbüchern, ebenso wurden sie, beschrieben und versiegelt, nicht selten als Briefe versandt.[3]

---

[1]) *F. Wieseler*, das Diptychon Quirinianum zu Brescia nebst Bemerkungen über die Diptycha überhaupt. Göttingen 1868 mit Angabe der einschlägigen Literatur. *Kraus*, die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen. Leipzig 1873 S. 123 u. f. *Unger*, in Ersch und Grubers Allg. Encyclopädie der Wissenschaften und Künste. I. Section 84 Thl. S. 360. *Wattenbach*, das Schriftwesen im Mittelalter. Leipzig 1871. Seite 38 und 43 u. f. Die reichhaltigste Auswahl von Diptychen giebt *Gori*, Thesaurus veterum diptychorum. Florenz 1759. Leider stilistisch manierirt in der künstlerischen Wiedergabe. Ein anderes Hauptwerk, Thesaurus der Elfenbeinschnitzkunst, steht von *E. ausm Weerth* in Bonn zu erwarten.

[2]) Im allgemeinen bevorzugte man bei kirchlichem Schmuck das Elfenbein, da der Elephant nach einem Ausdruck Notker Labeo's in seiner Psalmenübersetzung für „ein keusches Vieh" (chiûsche fieô) galt. *Hattemer*, Denkmale des Mittelalters. II. 159.

[3]) So noch im V. Jahrhundert. *Wattenbach*, a. a. O. S. 39. Ebendaselbst ein vereinzeltes Beispiel aus dem XII. Jahrhundert.

Solche Diptychen waren ein beliebter Gegenstand von Geschenken, die sowohl von Privaten, namentlich aber von höheren Beamten, von Consuln, Praetoren, Quästoren u. s. w. bei Anlass ihres Amtsantrittes verabfolgt wurden.[1]) Dem entsprach denn auch der bildliche Inhalt der Tafeln, deren Reliefs auf den Consulardiptychen in der Regel die bei jenem Anlasse stattgehabten Thierkämpfe darstellen. Der Consul, gewöhnlich von mehreren Begleitern umgeben, führt den Vorsitz, in der Rechten hält er den Amtsstab, in der Linken die Mappa, ein Tuch, mit dem er das Zeichen zum Beginn der Spiele giebt, die in der unteren Hälfte des Diptychons in kleinerem Maassstabe, oft mit aller Ausführlichkeit dargestellt sind. Das Muster eines solchen Consulardiptychons, dasjenige des Areobindus vom Jahre 506, wird auf dem Antiquarium in Zürich aufbewahrt. (Fig. 13.)[2]) Die Haltung der Hauptpersonen, des Consuls und seiner Begleiter, ist leblos und steif. Die Köpfe, in strenger Vorderansicht, sind ohne Ausdruck. Ein

Fig. 13.



Diptychon des Areobindus. Zürich.

reich bemustertes Gewand umgiebt in conventionellen Falten den Leib, jede Bewegung verhüllend. Unter dieser Gruppe, die sich auf beiden Tafeln wiederholt, grenzt eine gitterförmige Estrade, von Zuschauern besetzt, die Arena ab. Auf der einen Tafel ist ein Kampf mit Löwen, auf der anderen eine Bärenhetze dargestellt. Erstere ziemlich gedankenlos aus vier symmetrischen Gruppen bestehend, die durch den Magister oder Exercitator bestiariorum zur Kampflust angefeuert werden. Etwas lebendiger, aber zerstreut in der Composition ist das Bild der Bärenhetze, wo neben mancherlei ergötzlichen Situationen auch die Vorrichtungen zum Reizen der Thiere, eine Strohpuppe, ein Drehgitter u. s. w. angedeutet sind.[3]) — Eine ältere Elfenbeinarbeit, wahrscheinlich von einem Diptychon herrührend, befindet sich in der Stiftsbibliothek von S. Gallen. Das Relief bildet die Vorderseite eines Einbandes[4]) und ist der Höhe nach aus zwei Theilen zusammengesetzt, die von einer späteren Bordüre aus Elfenbein umrahmt sind. Der Inhalt der Bilder, die in vier gleichgrossen Feldern übereinander geordnet sind, ist völlig räthselhaft. Einzelne Figuren, zum Theil gehörnt, Männer gegen Frauen, wie es scheint, sind paarweise in Kampf und Verfolgung dargestellt. Das unterste Feld enthält vier Gestalten, die in verzweiflungsvollem Ringen begriffen sind. Der Stil der Bilder ist voll antiker Erinnerungen, so dass man dieselben rückhaltslos für eine spätrömische Arbeit ausgeben könnte, wenn sich irgend eine Erklärung aus heidnischen Vorstellungen dafür böte. Die einzelnen Vorgänge sind äusserst lebendig geschildert, die Bewegungen leicht und richtig dargestellt, das Nackte mit Verständniss modellirt, wobei einzelne Theile, wie Arme und Beine fast rund aus dem flachen Grunde herausgeschafft sind. Die sausenden Gewänder sind in leichten Falten geschickt geworfen und völlig antik in der Anordnung. Am schwächsten

[1]) Dass Dyptychen schon zu Senecas Zeiten als Neujahrsgeschenke dienten, wird von *Wieseler* a. a. O. Seite 29 bestritten. Dagegen wurden sie mitunter als Todtenspenden den Abgeschiedenen ins Grab gegeben, ebenso wurden sie als Weihgeschenke in Tempel gestiftet. S. 28 und 29.

[2]) *Sal. Vögelin*, das züricherische Diptychon des Consuls Areobindus. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XI. Heft 4. und *Benndorf*, die Antiken von Zürich. a. a. O. Band XVII. Heft 7. Seite 16. u. ff. Drei andere Diptychen desselben Consuls befinden sich in Dijon, Lucca und Besançon.

[3]) Ein zweites Consulardiptychon, dasjenige des Rufius Acilius Sividius vom Jahr 488, das sich zu Anfang dieses Jahrhunderts in dem Kloster Gerunda bei Siders in C. Wallis befand und dessen *Mommsen* Inscr. conf. helv. latinae pag. 76. Nr. 342. *de Rossi*, Inscriptiones christianae urbis Romae. Bd. I. 1861. S. LXVIII. und *Wieseler* S. 41 gedenken, scheint verloren zu sein. Ebenso war uns die dieses Diptychon betreffende Schrift von *Eugenius de Levis*, de Rufii Achilii Sividii praefectura et consulatu epistola. Turin 1809 nicht zugänglich. Ein Auszug davon befindet sich in dem Mem. di Torino XXXVIII. p. 228.

[4]) Antiphonarium S. Gregorii IX. Jht. Nr. 359.

sind die Köpfe; sie sind eckig und roh in den Einzelnheiten, theilweise sogar hässlich, an fratzenhafte Masken erinnernd.

Schon frühe wurden solche Diptychen auch für kirchliche Zwecke benutzt. Man pflegte auf denselben die Namen der Märtyrer, der Kirchenvorsteher, der Wohlthäter und anderer hervorragender Gemeindegenossen zu verzeichnen.[1]) Diese Tafeln wurden dann während der Fürbitte auf dem Altare aufgestellt. So wurden die Diptychen im Abendlande bis ins XII., in der griechischen Kirche sogar bis ins XV. Jahrhundert benutzt. Es versteht sich von selbst, dass in Folge dessen auch die bildliche Ausstattung dieser Werke eine andere wurde. Man schmückte sie jetzt mit Heiligenfiguren, biblischen oder legendarischen Darstellungen u. s. w. Eines der bedeutendsten Werke dieser Art aus karolingischer Zeit ist das Diptychon des Tutilo in der S. Galler Stiftsbibliothek, das seit alter Zeit als Einband eines Evangeliariums dient. (Fig. 14.)[2]) Tutilo, der im Jahre 915 starb, ist das Ideal eines Künstlermönches. Er war in allen Fächern begabt, lateinischer Dichter, Sänger, Flötenbläser und Saitenspieler, Architekt, Bildner mit dem Meissel und Grabstichel und endlich, bei athletischer Körperkraft, von unverwüstlichem Humor, so dass Karl der Dicke demjenigen fluchte, der solch einen Mann zum Klosterbruder gemacht habe.[3]) Es kann bei alledem nicht wundern, wenn der Ruf und die Thätigkeit dieses Mannes weit über die Grenzen seines Klosters hinausreichte.[4]) In Mainz schnitzte Tutilo einen Thron Gottes „der Seinesgleichen nicht leicht findet bis auf diesen Tag“ und in Metz ein Bild der Maria, woran sie selbst ihm geholfen haben soll. Das sitzende Bild, fügt der Berichterstatter hinzu, wie lebend, ist allen die es sehen jetzt noch ehrwürdig.[5]) Das Diptychon in S. Gallen, die einzige Arbeit, die mit Wahrscheinlichkeit diesem genialen Künstler zuzuschreiben ist, besteht aus zwei Tafeln, die aus Elfenbein gearbeitet und mit einer reichen Einfassung aus vergoldetem Silber mit getriebenem Blattwerk und Edelsteinen umrahmt sind.[6])

[1]) Kraus S. 124 u. f.

[2]) Evangelium longum Mss. Nr. 53. Die beste Abbildung des Diptychons giebt *Wartmann* im S. Galler Neujahrsblatt von 1863.

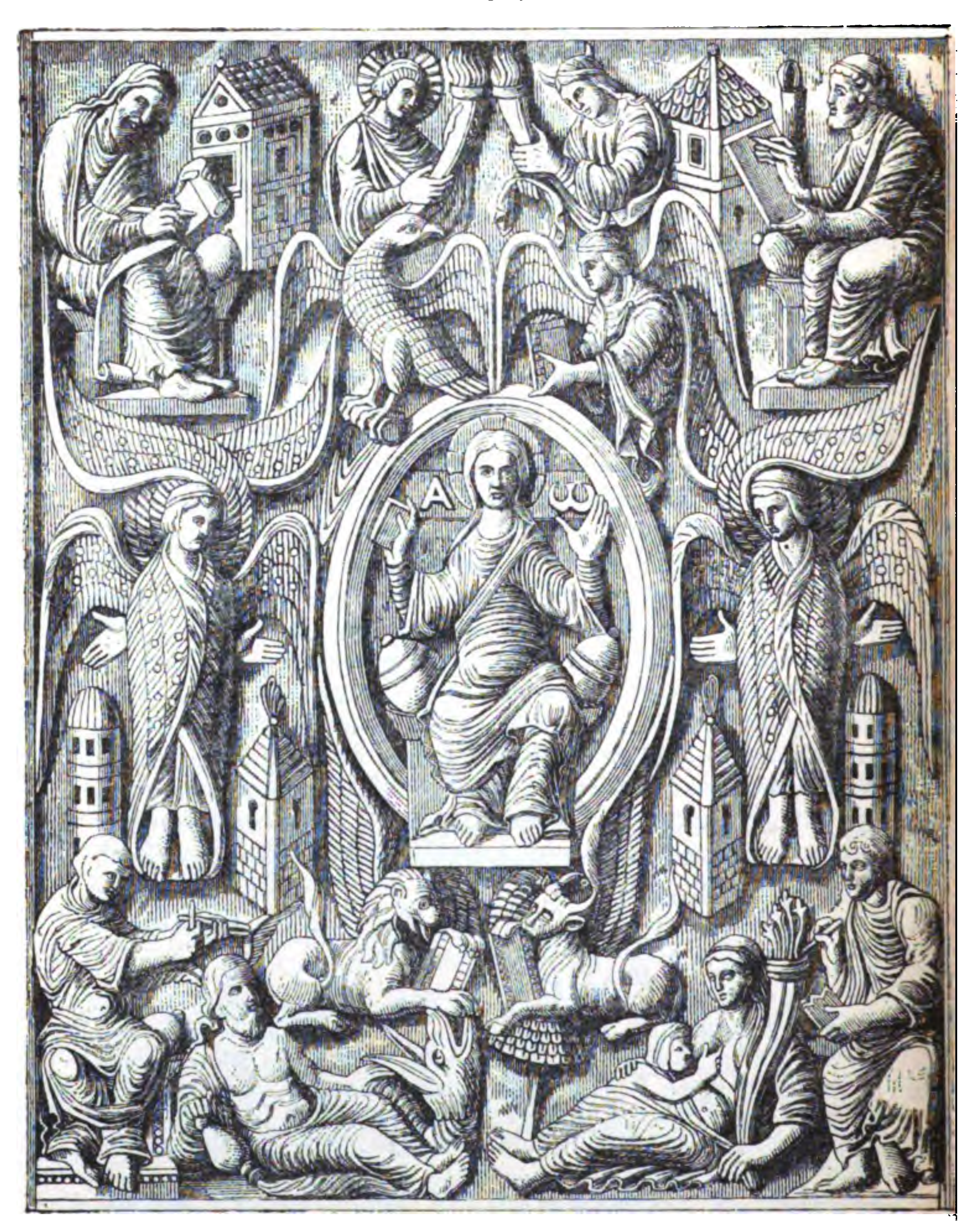
[3]) *Ekkehard* bei *Pertz* II. S. 94.

[4]) Die Mönche von Mainz bezeichneten Tutilo als einen hominem in fama vulgatum. *Pertz*, Mon. Scr. II. p. 94. Tutilo scheint auch besondere Studienreisen gemacht zu haben. Darauf deutet wenigstens die Nachricht des *Ekkehard*, Casus S. Galli bei *Pertz* a. a. O. S. 97. multas propter artificia simul et doctrinas peragraverat terras. Vergl. auch *Schnaase*, Gesch. d. bild. Künste III. p. 630.

[5]) *Ekkehard*, Casus Sanct Galli bei *Pertz*, Mon. Script. Tom. II pag. 98. 2. pag. 100. 32. 47.

[6]) Auf einen Goldstreifen an der vorderen Langseite des hinteren Deckels ist die Notiz eingekritzt: „Ad istam paraturam Amata dedit duodecim denarios“ Auch in dem Buche selbst auf p. 199 ist der Name der Amata mit goldenen Buchstaben eingeschrieben.

Fig. 14.



Diptychon des Tutilo.

Die vordere Tafel enthält zwischen prächtigen Ornamentstreifen, die oben und unten angebracht sind, eine figurenreiche Glorie des Heilandes. Christus ist nach altchristlicher Auffassung als ein bartloser Jüngling, thronend, die Rechte zum Segnen erhoben in einer ovalen Glorie, einer sogenannten Mandorla, dargestellt. Um ihn herum, in den Ecken sitzen, von ihren Emblemen begleitet, die vier Evangelisten lesend und schreibend. Dazwischen zur Seite stehen anbetend zwei Cherubim, sowie die Personificationen von Sonne und Mond, Meer und Erde, die nach antiker Weise als menschliche Gestalten dargestellt sind; Sonne und Mond als Mann und Frau mit Fackeln in den Händen und die Zeichen ihrer Gestirne über dem Haupte. Oceanus als ein Greis mit der Wasserurne, die Linke auf den Kopf eines Meerungeheuers haltend, die Erde (Tellus) ein Weib, gleichfalls ruhend, mit einem Kinde an der Brust. Das Ganze versinnlicht also „Christus in der Mitte des Weltalls thronend, umgeben von den Mächten des Himmels; — seine Herrlichkeit aber verkünden die Evangelisten.“ [1]) Die zweite Tafel enthält ausser einem prächtigen Thierkampfe, von schwungvollem Blattwerke umgeben, zwei Darstellungen: oben die Himmelfahrt Mariae zwischen anmuthig anbetenden und dienenden Engeln und darunter zwei Scenen aus dem Leben des heiligen Gallus. [2]) Die erstere Darstellung ist unstreitig die

---

[1]) *Piper*, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. II. Abtheilung. Weimar 1851. S. 76.

[2]) *Ekkehard*, a. a. O. S. 88. berichtet, Bischof Salomo von Constanz habe aus dem Nachlasse seines Freundes, des Erzbischofs Hatto von Mainz zwei Elfenbeintafeln erhalten, die er dem Kloster S. Gallen schenkte. Von diesen Tafeln heisst es, die schon Karl der Grosse besessen hatte, sei die eine mit einer prächtigen Schnitzerei versehen, die andere aber glatt gewesen. Salomo hätte daher dem Mönche Tutilo den Auftrag ertheilt auch diese mit Bildern zu schmücken. Man hat nun angenommen, dass diese Tafeln eben in dem obigen Diptychon erhalten seien. Indessen, beruht schon die Erzählung von der Reise des Erzbischofs Hatto nach Italien auf einem schwachen Fundamente (*Wartmann* a. a. O. S. 15. *Schnaase* III S. 656) so spricht vollends der Stil der beiden Reliefs ganz unzweideutig gegen die Annahme, dass hier die Arbeiten zweier Künstler vorliegen. Wenn die Glorie des Heilandes den Darstellungen der zweiten Tafel eine strengere Gesetzmässigkeit der Composition voraus besitzt, so liegt der Grund dazu sowohl in dem Motive selbst, als insbesondere in dem Umstande, dass jener ersteren Darstellung ältere, der klassischen Ueberlieferung näher stehende Vorbilder zu Grunde liegen konnten. Im Uebrigen findet man bei genauer Untersuchung der Originale eine Reihe völlig übereinstimmender Züge. So ist beispielsweise der Typus des Cherubims zur Rechten Christi genau derselbe wie er in dem Gesichte des Engels zur Rechten nächst der Madonna wiederkehrt. Die Behandlung der Gewänder stimmt auf beiden Tafeln bis auf die Einzelnheiten überein. Vollends aber spricht der Löwe des heiligen Marcus gegen den älteren Ursprung der Glorientafel, denn er ist trotz der ruhigen Haltung ungleich schwächer und stumpfer gebildet, als der lebendig bewegte Gefährte in dem oberen Felde der zweiten Tafel.

beste. Die schüchterne Demuth, mit der die Engel sich der Gottesmutter nahen, ist in Haltung und Geberde prächtig ausgedrückt. Die Madonna dagegen zeigt die ganze Befangenheit des damaligen Stiles. Sie ist in strenger Vorderansicht dargestellt. Ein steifer Mantel hängt knapp vom Halse herunter, er ist in unzählige Fältchen aufgelöst, die sich concentrisch um den Rumpf und die Gliedmaassen modelliren. Auch die Gestalten der übrigen Bilder zeigen manche Schwächen: die Hände sind unverhältnissmässig gross, die Bewegungen mühsam steif und die Freiheit der Composition ist durchwegs den Regeln einer strengen Symmetrie untergeordnet. Am vorzüglichsten sind wohl die Blattornamente behandelt, welche die Enden der ersten und den oberen Theil der zweiten Tafel schmücken.[1]) In der Letztern erkennt man deutlich die Nachahmung eines kleineren wahrscheinlich älteren Elfenbeinreliefs, welches den Einband eines irischen Manuscriptes Nr. 60 schmückt und in den Windungen eines prachtvoll modellirten Blattwerkes sechsmal die Scene variirt, wie Löwe und Panther Stier und Hirschkuh überfallen.[2])

Zwei andere Elfenbeintafeln befinden sich im Stiftsschatze von Bero-Münster im Canton Luzern.[3]) (Fig. 15.) Jedes Relief enthält die Gestalt eines Heiligen, der in strenger Vorderansicht, die Rechte anbetend oder nach griechischem Ritus segnend erhoben und mit einem Buche in der Linken dargestellt ist. Zwei Säulen mit einem korbartig gedrückten Bogen umrahmen die Figuren, das Ganze umgiebt ein Rand mit wellenförmigen Ornamenten von Delphinen gebildet, deren Schweife in Blattwerk auslaufen. Die ganze Machenschaft zeugt von einer grossen Ungeschicklichkeit. Die Gestalten sind von kurzen gedrungenen Verhältnissen, kaum sechs Kopflängen hoch, wobei die Extremitäten, Hände und Füsse, in win-

---

[1]) Nach *Stumpf's* Chronik 1548. V. B. p. 17 wurden im XVI. Jahrhundert noch mehrere andere Kunstwerke als Arbeiten Tutilos gezeigt: eine astronomische Tafel aus Messing in der Bibliothek und die kupferne Umrahmung des Gallus-Altares in der Otmarskirche zu S. Gallen.

[2]) Eine zweite Elfenbeintafel, welche die Rückseite desselben Einbandes bildet, ist ebenfalls mit Schnitzereien versehen, einfache aber höchst virtuos gearbeitete Rosetten, welche in diagonaler Richtung miteinander correspondiren. Sollten diese etwa die von Ekkehard besprochenen Tafeln sein, so dass man die Erste mit den Thierkämpfen als die ältere, die Zweite, ornamentale für Tutilos Arbeit zu halten hätte? Ein anderes Elfenbeinwerk Nr. 360 in der Stiftsbibliothek von S. Gallen ist ein oblonges Kästchen, dessen Deckel in durchbrochener Arbeit mit Blattgewinden in vier gleich grossen Compartimenten geschmückt ist. Wahrscheinlich eine byzantinische Arbeit, deren Stil an die marmornen Ornamentreliefs im Fussboden des Doms von Ravenna erinnert.

[3]) Die Tafeln sind m. 0,24 hoch und 0,124 breit. Sie schmücken den Einband eines Codex, Altei Epistolare.

ziger Kleinheit erscheinen. Die Köpfe, zumal das Haupt der bärtigen Figur, sind ausdruckslos glotzend, sie scheinen unmittelbar zwischen den Schultern zu sitzen. Die Gewandungen sind zwar in ihren Bewegungen und Massen richtig und lebendig geordnet, auch ist es wohl möglich, dass gute Muster dem Künstler vorschwebten, aber die Technik, welche diese Figuren hervorbrachte erscheint auf der niedrigsten Stufe. Das Relief ist flach und flau. Von einer Modellirung kann streng genommen kaum die Rede sein, da alle Einzelnheiten bloss mit dem Stichel eingekerbt erscheinen. Die Zeit der Entstehung und die Herkunft dieser Tafeln sind unbekannt, doch wäre es nicht undenkbar, dass in denselben die Arbeit eines einheimischen Künstlers überliefert sei.[1])

Fig. 15.



Elfenbeintafel von Beromünster.

Wie die Diptychen so scheinen frühzeitig auch andere Geräthe antiker Herkunft in den christlichen Gebrauch hinübergewandert zu sein. So bewahrt das Museum von Sitten ein kleines aus der Valeriakirche stammendes Elfenbeinkästchen, das ursprünglich als Taschenapotheke eines römischen Arztes gedient haben mochte, dann aber, wie aus den inliegenden Pergamentschriften hervorgeht, schon im IX. Jahrhunderte zur Aufbewahrung von Reliquien verwendet wurde.[2]) Die Oberfläche des zum

[1]) In einem aus der Zeit um 1217 stammenden Calendarium von Beromünster findet sich eine Notiz, dass Graf Ulrich von Lenzburg († 1047) das Stift u. a. Geschenken mit einem „libro epistolari eburneo auro suffosato“ bedacht habe. (*Göldlin v. Tiefenau*, Versuch einer urkundlichen Geschichte des Drei-Waldstättebundes. Zürich 1808 S. 36). Das Buch, welches diese Deckel schmücken, ist in der That ein aus späterer Zeit als Letztere stammendes Epistolare. Dagegen fehlt die in obiger Notiz genannte Ausstattung mit Gold.

[2]) Eine vortreffliche Abbildung des Deckels, mit einem Aufsatze von *Ferd. Keller* begleitet, findet sich im Anzeiger für schweizerische Geschichte und Alter-

Schieben eingerichteten Deckels ist mit den Gestalten des Aesculap und der Hygia geschmückt, hinter denen zwei spiralförmig gewundene Säulen durch einen Flachbogen verbunden sind. In der Mitte zwischen beiden Figuren befindet sich ein Kreuz, das ohne Zweifel erst später, bei dem Anlasse wo das Kästchen zum Reliquiare umgewandelt wurde, angebracht worden ist. Die beiden Gestalten sind in kräftigem Relief, derb und in plumpen Verhältnissen ausgeführt, indessen trägt doch das Ganze das Gepräge einer unzweideutig antiken Herkunft.

Eine andere Gattung von Elfenbeinarbeiten bilden die Pyxiden, kreisrunde Büchsen, welche von dem Ciborium, dem Schirmdache des Altares herunterhängend zur Aufbewahrung des heiligen Brotes dienten. Auch hiefür wurden öfters antike Werke benutzt. Ein solches Elfenbeinrund, welches ursprünglich als Schmuck- oder Toilettenkästchen einer römischen Dame gedient zu haben scheint, wird auf dem Antiquarium in Zürich aufbewahrt.[1]) Die Aussenseite ist mit einem rohen spätrömischen Relief geschmückt, das in figurenreicher Darstellung den zur Eberjagd ausziehenden Adonis und den Tanz der drei Grazien zeigt. Es ist selbstverständlich, dass mit dem veränderten Gebrauche dieser Büchsen auch der Inhalt der bildlichen Darstellungen ein neuer wurde. Wie die Diptychen so pflegte man auch diese Hostienbüchsen mit christlichen Motiven zu schmücken. So zeigt eine elfenbeinerne Pyxis im Museum von Sitten die ausführliche Darstellung der Auferstehung Christi. In der Mitte des flachen Grundes sitzt ein kleiner Engel auf dem Grabe, die Rechte segnend erhoben, in der Linken hält er ein Kreuz. Ueber dem Grabe erhebt sich ein geschweifter Giebel von zwei spiralförmig gewundenen Säulen getragen. Rechts und Links nähern sich zwei Frauen von bärtigen Aposteln gefolgt. Letztere halten die Rechte zum Zeichen der Anbetung oder Verehrung empor. Die Frauen sind klagend dargestellt, die Hand auf die erhobene Linke gestützt, in der Rechten tragen sie lang herunterhängende Gefässe oder Schachteln. Zwei Thore, in denen brennende Fackeln aufgestellt sind, trennen diese Scene von den Wächtern, die je zu dreien in zwei symmetrischen aber unschön und unmotivirt gehäuften Gruppen dargestellt sind. Die Figuren sind kurz und gedrungen, leblos und kalt in ihren Bewegungen, die grossen Köpfe, in rundlichem Oval, sind nicht unschön, aber geistlos

---

thumskunde 1857 Nr. 3 S. 32 u. f. und Taf. III. Neuerdings ist dieses Kästchen auch von *E. aus'm Weerth* veröffentlicht worden. Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden in den Rheinlanden. Heft LII. S. 127 u. f. Taf. I.

[1]) Dasselbe ist von *Bursian* im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde 1869. Nr. 1. S. 8 u. f. und Tafel I veröffentlicht worden. Bursian ist geneigt, diese Arbeit in das III. Jahrh. n. Chr. zu setzen.

gebildet, die Kleider in langgezogenen Falten typisch geordnet. Die weibliche Figur zur Rechten zeigt in der Gewandung starke Anklänge an die byzantinische Weise, wogegen die Krieger und die übrigen Gestalten deutlich die Nachahmung antikisirender Werke erkennen lassen.

Neben den Elfenbeinschnitzereien liefern die Goldschmiedearbeiten einzelne Beiträge zur Kenntniss der älteren Plastik. Auch jetzt noch beschäftigen sich gelegentlich hochgestellte Persönlichkeiten mit solchen Kunstwerken, wie der Abt Ymmo von S. Gallen (seit 975) der ein reiches Antipendium [1]) fertigte und sich sogar auf das Sticken liturgischer Gewänder verstand. Leider ist aus den schon erwähnten Gründen auch in der Schweiz die Zahl dieser Werke arg zusammengeschmolzen. So ist vor wenigen Jahrzehnten erst eines der werthvollsten Kleinode karolingischer Kunst verschwunden. Es ist diess ein Evangeliarium, das Karl der Grosse einst dem Stifte S. Maurice geschenkt haben soll und welches dann im XIV. Jahrhunderte nach Sitten gelangte. Dort blieb es bis zum Jahre 1853 im Schatze der Valeriakirche, von wo es an einen genferischen Antiquitätenhändler verschachert wurde. [2]) Der Einband dieses Klein- Folio- Manuscriptes ist ein Prachtexemplar der Goldschmiedetechnik, das alle Gattungen derselben in Email, Filigran und Juwelirkunst vereinigt. Das viereckige Hauptfeld in der Mitte ist mit der Gestalt des thronenden Heilandes geschmückt, eine tüchtige Gewandfigur mit einem jugendlichen, bartlosen aber unschönen Kopfe. Dieses Feld, auf welchem die Figur in Gold getrieben, reliefartig hervortritt, ist zunächst von einem Ornamentsaume und sodann von zahlreichen kleineren Feldern umrahmt, welche abwechselnd mit Email und Juwelen geschmückt sind, von denen die Letzteren wieder in glücklichster Weise mit der umgebenden Ornamentik in Verbindung stehen. Ein zweites Denkmal, welches ebenfalls einer Walliser Kirche entfremdet wurde, ist ein kleines pultförmiges Reliquiarium aus Holz. [3]) Die äusseren Wandungen dieses Kästchens sind mit vergoldeten Kupferplatten verkleidet und mit erhabenen, theilweise emaillirten Figuren, dem zwischen Engeln thronenden Heilande, der Madonna und zwei anderen Heiligen geschmückt, welche Letztere auf der Rückseite

---

[1]) So deute ich die Schilderung *Ekkehards* (*Pertz* IV. S. 150): aurea tabula quae usque hodie ante altare Galli preciosior in arte quam in materia ostenditur, während *Ildefons v. Arx* Note 9 a. a. O. dieselbe auf ein gemaltes Altarblatt bezieht.

[2]) Cf. *Blavignac,* Architecture sacrée p. 141. mit Abbildung auf Taf. XIII. im Anhang des Textes. Details auf Taf. XXV. des Atlas. *H. E. Gaullier,* Sur quelques livres carolins ou de l'époque carlovingienne. A l'occasion d'un manuscrit latin, avec couverture d'or, provenant du trésor du chapitre de Sion, en Valais, et designé sous le nom d'Évangéliaire de Charlemagne. Genève 1853.

[3]) *Blavignac* S. 137. T. XII. im Anhang des Textes und Details auf T. XXIV. des Atlas.

angebracht, zwischen rundbogigen Arcaden stehen. Die dargestellten Figuren sind von ausgesuchter Roheit. Lange hagere Gestalten in regungsloser Haltung. Aus den griesgrämigen Köpfen glotzen, statt der Augen, emaillirte Kugeln hervor und von dem Oberkörper ohne Schultern hängt wie ein Sack das glatte Gewand herunter. Nicht viel besser ist das Reliquiarium des Alteus beschaffen, das zur Zeit noch im Domschatze zu Sitten aufbewahrt wird.[1]) Auch hier sind die kurzen ungeschlachten Gestalten, welche den Trog und die Langseiten des Deckels schmücken, Maria, Johannes und andere Heilige, theils in halber, theils stehend in ganzer Figur und mit Emails geschmückt, von wahrhaft erschreckender Roheit. Weitaus das bedeutendste Denkmal karolingischer Goldschmiedetechnik, welches die Schweiz besitzt, ist eine goldene Kanne im Klosterschatze von S. Maurice, der Ueberlieferung zufolge ein Geschenk, welches Karl der Grosse von einem arabischen Kalifen erhalten und es hierauf dem Stifte S. Maurice hinterlassen hätte.[2]) Die Emails, mit denen der Bauch und der Hals der Kanne geschmückt sind, Greifen und Löwen, die paarweise zwischen steif stilisirten Bäumen und Blättern einander gegenüberstehen, tragen in der That einen fremdartigen, orientalischen Charakter und berechtigen sehr wohl zu der Annahme, dass dieser Schmuck, wenn nicht orientalischen Ursprungs, so doch aus der Nachahmung muhammedanischer Vorbilder entstanden sei. Die goldene Einfassung dagegen und der Henkel, die beide mit römischen Akanthusblättern in einfacher Reihenfolge geschmückt sind, dürften eher für eine abendländische oder römisch-byzantinische Arbeit gelten. Als einfachere Werke aus diesem Zeitraum und wahrscheinlich einheimischen Ursprungs sind endlich zwei Reliquiarien zu erwähnen. Das Eine dieser Kästchen, von Holz und mit vergoldetem Kupferbleche überzogen, befindet sich im Domschatze von Chur, das Andere, von vergoldeter Bronze, wird im Stiftsschatze von Beromünster aufbewahrt.[3]) Beide sind mit phantastisch verschlungenen Ornamenten geschmückt, die auf dem ersteren Kästchen aus einfachen Bändern gebildet werden, die

---

[1]) *Blavignac* S. 134. T. X. Fig. 1 im Anhange zum Text. Details T. XXIII. des Atlas. Bischof Alteus stand zu Ende des VIII. Jahrhunderts der Diöcese von Sitten vor.

[2]) *Aubert*, Trésor de S. Maurice p. 157 u. f. mit Abbildungen auf Taf. XIX. und folgende. Andere, aber höchst ungenügende Abbildungen giebt *Blavignac* Taf. XV. und XVI. im Anhang des Textes und Taf. XXVI. im Atlas.

[3]) Das Reliquiarium von Beromünster ist beschrieben von dem dortigen Chorherren *Aebi* im Geschichtsfreund, Mittheilungen des histor. Vereins der V. Orte XXIV. Bd. 1869. S. 231. u. f. Taf. II. Dasjenige von Chur in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Band XI. Heft 7. Tafel VIII. Der Herausgeber, *Jacob Burckhardt*, hält dasselbe für eine Arbeit des IX. Jahrhunderts.

theilweise in Schlangen- und Drachenköpfen endigen. Es sind dieselben Formen und Combinationen, die wir bereits auf alamannischen und burgundischen Schmucksachen kennen lernten, und denen wir sogleich bei der Schilderung der irischen Miniaturen wieder begegnen werden. Auf dem zweiten Reliquiare sind die Linien dünner und erhöht aus dem mit rother Masse gefüllten Grunde ausgespart. Auf der Vorderseite des Kästchens sind zur Seite des Schlosses zwei gleichschenkelige Kreuze angebracht und auf der Rückseite des Deckels ein Kelch. Die Ornamente tragen einen sehr verschiedenen Charakter. Diejenigen auf der Vorderseite bestehen aus unschön geschwungenen Linien, welche regellos zwischen den Kreuzen zerstreut sind, wogegen der Blattschmuck der Rückseite bei einer festeren Composition bereits eine Reihe romanischer Motive enthält. Es ist daher sehr wohl möglich, dass dieses Kästchen bereits aus dem Anfange der folgenden, romanischen Epoche, etwa aus dem XI. Jahrhunderte, stammt.

Weit erheblicher und zahlreicher als die Werke der Plastik sind diejenigen der Malerei. Allerdings fehlt es auch hier an grossen und monumentalen Ueberresten. Dagegen besitzt die Schweiz eine namhafte Zahl von Miniaturen, an denen sich eine fast ununterbrochene Entwickelungsgeschichte der zeichnenden Künste während dieser Epoche verfolgen lässt. Ein Hauptsitz für diese Thätigkeit, zugleich ein Mittelpunkt für die wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen in den weitesten Kreisen, war das Kloster S. Gallen. Bekanntlich verdankte dieses Stift seine Begründung und sein Ansehen den irischen Missionären. Irland war von allen Ländern des Occidents, Italien ausgenommen, am frühesten zum Christenthum bekehrt worden. Schon zu Anfang des IV. Jahrhunderts sind hier die Anfänge einer christlichen Missionsthätigkeit nachzuweisen. Um das Jahr 500 war die neue Lehre fast allgemein eingeführt, und zwar scheint es, nicht durch europäische Missionäre, sondern vom Oriente her durch ägyptische Mönche. Die phantasievolle Erregbarkeit und die Gluth der Empfindung, welche dem irischen Volke eigenthümlich sind, begünstigten den Hang nach mönchischer Askese. Es entstanden zahlreiche und stark bevölkerte Klöster, Muster der Observanz und Sittenstrenge, und während eben damals eine Zeit der Verwirrung und eines theilweisen Rückfalles in die heidnische Barbarei über die continentalischen Länder hereinbrach, konnte drüben auf der friedlichen Insel das Christenthum in ruhiger Fortentwickelung gedeihen. Auch das wissenschaftliche und künstlerische Leben begann sich zu heben. Schon frühe wurde die Pflege der Musik betrieben, in der die Irländer eine

grosse Virtuosität entwickelten. Man fertigte kunstvolle Arbeiten in Gold und Erz,[1]) trieb das Studium der lateinischen und griechischen Sprache und gelangte durch die Vervielfältigung der alten Texte zu einer hohen Ausbildung der Schreibkunst, so dass die Irländer bereits im VI. Jahrhundert den Ruf der geschicktesten Kalligraphen genossen.[2]) So war die grüne Insel während des VI. und VII. Jahrhunderts eine wahre Zufluchtsstätte für das geistige Leben geworden. Schaarenweise kamen Mönche und Lernbegierige aus England und theilweise auch Franken hinüber, während gleichzeitig irische Missionäre ganz Europa durchwanderten. Wir finden sie in England und den benachbarten Inseln, aber bald auch jenseits des Kanals, wo sie von Frankreich und Deutschland aus bis nach Island und südlich bis Tarent gelangten, überall Klöster stiftend und bemüht die kirchliche Zucht und Sitte zu heben. Auch später, nachdem die angelsächsischen Missionäre ihre Thätigkeit begonnen hatten, fuhren die Irländer fort, den Continent zu bereisen, jetzt freilich meist nur als Pilger oder als Lehrer der fränkischen Geistlichkeit. In ersterer Eigenschaft pflegten sie namentlich die Gräber ihrer gefeierten Landsleute zu besuchen und so kam es, dass S. Gallen zu einem Hauptziele ihrer Wanderungen wurde. Ein eigentlicher Convent von Irländern hatte hier nicht bestanden. Die Mehrzahl der S. Gallischen Mönche waren Alamannen, indessen scheint doch fortwährend ein Verkehr mit der Erinsinsel stattgefunden zu haben und namentlich mag man hier, wie ja überall, jene Fremdlinge wegen ihrer gelehrten Thätigkeit geachtet haben. So wird um die Mitte des IX. Jahrhunderts eines irischen Mönches als eines der vorzüglichsten Begründer des wissenschaftlichen Lebens gedacht, das sich im Kloster zu entwickeln begann. Nicht minder folgewichtig war gleichzeitig die Ankunft des irischen Bischofes Marcus und seines Neffen Möngal, von denen der Erstere sterbend sein Geld und seine Bücher dem Kloster vermachte, Möngal aber, der kleine Marcus (Marcellus), wie ihn die Brüder nannten, zum Vorsteher der inneren Schule wurde.[3]) Schon früher war S. Gallen seiner Schreibschule

---

[1]) *Petrie*, the ecclesiastical architecture of Ireland. Transactions of the Royal Irish Academy. Vol. XX. pag. 200. *Keller* S. 69. Ueber die Vasa Scottica cf. vita Bernwardi c. 6. ap. *Pertz*, Mon. Script. IV. S. 760. — Ueber den Künstler *Dagäus* vergl. die Stelle aus Acta SS. Aug. 3. 656. bei *Wattenbach*, Schriftwesen Seite 213.

[2]) Beispiele bei *Keller* S. 67. und 72. *Wattenbach*, (Quast und Otte) I. S. 22.

[3]) *Ekkehard*, Casus S. Galli bei *Pertz*, Mon. Scr. II. 78. Ueber andere Iren, die sich in S. Gallen aufhielten, cf. *Dümmler*, S. Gall. Denkmale aus der karoling. Zeit. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XII. Heft 6. Seite 251. *Dümmler* a. a. O. S. 259. vermuthet, dass die irischen Pilger sogar die Kunde des Griechischen nach S. Gallen verbreiteten.

wegen berühmt gewesen.[1]) Jetzt, wo sich das Stift von den Constanzischen Bedrückungen zu erholen begann, schien sich mit einem Male ein neuer Aufschwung des wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens zu bemächtigen. So wurde beim Neubau des Klosters unter Abt Gozpert für eine besondere Schreibstube gesorgt, es sammelte sich allmählig eine Bibliothek, die nach Zahl und Vortrefflichkeit der Werke zu den bedeutendsten der damaligen Zeit gehörte. Abt Gozpert selbst besass eine reiche Büchersammlung, die er nachmals, bei seinem Amtsaustritte im Jahre 837, dem Kloster vermachte.[2])

Dieses Streben erhielt nun eine wesentliche Förderung durch die irischen Ankömmlinge. Nicht bloss zeichneten sich dieselben durch ihre ausserordentliche kalligraphische Gewandtheit aus, sondern es wird auch berichtet, dass sie sich ganz besonderer Recepte, namentlich sehr glänzender und dauerhafter Farben bedienten, die sie, wie Beda versichert, eigens aus Muscheln bereiteten.[3]) Allem Anschein nach fehlte es nicht an gelehrigen Schülern, denn es dauerte nicht lange, so galten die S. Gallischen Mönche als die geschicktesten Schreibkünstler weit und breit und wünschte man in jeder Bibliothek eine Probe ihrer Kunstfertigkeit zu besitzen.

Man darf die Schwierigkeiten nicht unterschätzen, welche damals mit solchen Arbeiten verbunden waren. Von einem Handel mit Büchern war, diesseits der Alpen wenigstens, noch keine Rede. Die Erwerbung konnte nur durch Austausch oder Abschrift geschehen, indem die einzelnen Schriften von Kloster zu Kloster geschickt und hier copirt wurden. Auch das Schreiben an und für sich war mit mancherlei Mühsalen verbunden. Das Pergament, das gewöhnlich in einem sehr rohen Zustande dem Schreiber überliefert wurde, musste von diesem mit Messern und Bimsstein gereinigt und geglättet, zahlreiche Löcher verflickt und die Blätter mit eisernen Stiften linirt werden.[4]) Kein Wunder, wenn mancher Stossseufzer die Arbeit begleitete. Viele solcher Klagen, die gewöhnlich als Randglossen den

---

[1]) So war schon Abt *Waldo*, erw. 782 ein vorzüglicher Schönschreiber gewesen. *Keller* Seite 62. Ebendaselbst werden Andere als Schreiber und gelehrte Mönche erwähnt.

[2]) *Weidmann*, Geschichte der Bibliothek von S. Gallen seit ihrer Gründung bis auf 1841. S. Gallen 1841. *Hattemer*, Denkmale des Mittelalters. S. Gallens altteutsche Sprachschätze. S. Gallen 1844—1849. 3 Bände. *v. Arx*, Geschichten von S. Gallen. Eine Reihe höchst werthvoller Nachrichten über das Schrift- und Bücherwesen enthält das oben angeführte Werk von *Wattenbach*, Das Schriftwesen des Mittelalters. *Dümmler*, S. Gall. Denkmale aus der karoling. Zeit. Mittheilungen der antiquar. Gesellschaft in Zürich. Band XII. Heft 7. Das älteste Bücherverzeichniss wurde unter Abt Grimald (841-72) verfasst. Dasselbe enthält schon beiläufig 400 Bände. *Weidmann* a. a. O. S. 6.

[3]) *Keller* a. a. O. S. 70.

[4]) *Wattenbach* das Schriftwesen des Mittelalters S. 132. u. f.

Text begleiten, sind noch erhalten: „wer nicht schreiben kann, glaubt nicht dass es eine Arbeit sei, drei Finger schreiben, aber der ganze Körper arbeitet" lautet eine solche Klage.[1]) Ein anderer Schreiber sehnt sich von der Tinte hinweg nach einem Glase Wein, ein dritter lobt Gott, dass es dunkle. Auch andere Bemerkungen finden sich hinwieder eingestreut: „es ist Zeit zum Essen" — „die Nacht bricht ein" — „mit dieser Zeile hälts schwer" — „hier gehts gut" u. s. w.[2])

Alle diese Klagen und Aeusserungen sind vollkommen begreiflich, wenn man die noch erhaltenen, überaus sorgfältig geschriebenen Codices betrachtet. Schon der blosse Text trägt weit eher das Gepräge der Malerei als der Schrift. Handelte es sich um eine besonders kunstvolle Ausstattung, so wurde die Schrift mit bunter, verschiedenfarbiger Tinte aufgesetzt. Sodann pflegte man namentlich die Anfangsbuchstaben der einzelnen Abschnitte und Kapitel, die sogenannten Initialen, besonders gross zu halten und reich mit Ornamenten, oder wohl auch mit Figuren und ganzen Compositionen zu füllen. Ebenso wurde dem Eingange eines jeden Evangeliums ein grösseres Bild vorangesetzt, das den betreffenden Verfasser darstellte. Andere Bilder, je nach dem Werthe, den man auf die einzelnen Schriften legte, kamen noch dazu.

Die Sitte, Bücher und Handschriften mit Zeichnungen und Malereien zu schmücken, war schon bei den Römern üblich. Der Zweck solcher Illustrationen mochte ursprünglich ein vorherrschend lehrhafter gewesen sein.[3]) Die Gebräuche und Begriffe hatten sich in der späteren Kaiserzeit geändert und Manches, was die Alten schriftlich hinterlassen hatten, mochte jetzt schwer verständlich geworden sein. Solche Schriften bedurften daher eines Commentars und hierfür bot sich eben die bildliche Erläuterung als das bequemste und zweckentsprechendste Auskunftsmittel dar. So beginnt denn auch die Reihenfolge der ältesten noch erhaltenen Miniaturcodices mit einer Anzahl von Klassikern und Schriften vorherrschend didaktischen Inhalts. Aber auch die christlichen Schriften, zumal die schwer verständlichen Abschnitte, bedurften stellenweise der Erklärung. Dazu kam endlich die Freude an künstlerischer Gestaltung überhaupt, denn nichts war natürlicher, als dass die Künstler die Anregungen, mit denen sie die heiligen

[1]) Dieselbe Notiz kehrt mehrfach in anderen Codices wieder, *Wattenbach* a. a. O Seite 162.

[2]) *v. Arx*, Gesch. des Cantons S. Gallen. Band I. S. 187. *Keller* a. a. O. S. 82. *Wattenbach* a. a. O. S. 387 u. f. *Anzeiger* für schweizerische Geschichte und Alterthumskunde 1857 Nr. 5. S. 59. Der Mühe, welche auf diese Codices verwendet wurde und dem Werthe derselben entsprechen denn auch der Fluch und die Drohungen, welche gegen Diebstahl und Entfremdung derselben gerichtet waren. Kräftige Beispiele bei *Weidmann* S. 7. u. 18.

[3]) Wattenbach a. a. O. S. 202.

Schriften erfüllten, auch bildlich zu verkörpern trachteten. Diese Kunst im Kleinen und die pietätvolle Durchführung aller Einzelnheiten bei unmittelbarer Zusammenstellung von Bild und Schrift entsprach denn so recht dem stillen, beschaulichen Fleisse, den die Mönche in unseren ältesten Culturstätten entfalteten

Der künstlerische Werth dieser Bilder, die man wegen der rothen Farbe (minium), welche schon die alten Aegypter zur Verzierung der Handschriften gebrauchten,[1]) als Miniaturen bezeichnet, ist natürlich ein sehr verschiedener. Die verhältnissmässig bequeme, leicht zu handhabende Technik verleitete oft zu Flüchtigkeiten und Willkür, auch setzt ja die Arbeit im Kleinen bei Weitem nicht den Ernst und die Gründlichkeit des Studiums voraus, wie sie ein monumentales Schaffen, die Malerei in grossen Dimensionen verlangt. Immerhin bilden diese Miniaturen einen unentbehrlichen Schatz, denn sie sind für dieses frühere Zeitalter, aus welchem grössere und sicher datirte Werke vollständig fehlen, die einzige Quelle, die uns einen Einblick in die Entwickelungsgeschichte der Malerei gestattet.

Die ältesten dieser Denkmäler, welche die Schweiz besitzt, sind nun eben jene irischen Manuscripte.[2]) Sie finden sich in verschiedenen Bibliotheken der Schweiz, die zahlreichsten in der Stiftsbibliothek von S. Gallen. So werden schon in dem Bücherverzeichnisse aus dem IX. Jahrhundert 32 mit irischen Buchstaben geschriebene Codices (libri Scottice scripti) in einer besonderen Rubrik aufgeführt.[3]) Man weiss nicht, ob diese Bücher in S. Gallen selbst geschrieben, oder ob sie etwa als Geschenke

---

[1]) *Wattenbach* a. a. O. S. 143. „miniare, quod aliqui illuminare dicunt" ad Ann. 1247. (Seite 197). Dieselbe Bedeutung liegt der Bezeichnung „Rubrik" und rubricare zu Grunde. Auch die Ausdrücke lineare und titulare wurden ursprünglich für das Ausmalen von Handschriften gebraucht. (S. 206. u. ff.) Vom XI. Jahrhunderte an wird illuminare üblicher, in Italien dagegen behauptete sich der Ausdruck miniare (S. 208 und 382).

[2]) *F. Keller*, Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schweiz. Bibliotheken. Mittheilungen der antiq. Gesellschaft in Zürich. Bd. VII. 3. Heft. *Westwood*, Palaeographia sacra pictoria. London 1843—45. und von demselben Verfasser ein Aufsatz über die angelsächsischen und irischen Miniaturen im Archaeological Journal, Bd. X. London 1853. S. 275. u. ff. Das Prachtwerk *Westwoods* The miniatures and ornaments of anglo-saxon and irish Mss. London 1868. und ein Aufsatz von *F. W. Unger*, La miniature irlandaise, in der Revue celtique von 1871, waren mir leider nicht zugänglich. Weitere Literatur bei *Wattenbach*, das Schriftwesen des Mittelalters S. 213 u. f. Endlich von demselben Verfasser ein Aufsatz in *Quast* und *Ottes* Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst Band I. S. 21 u. f. Die zahlreichsten und werthvollsten dieser Codices befinden sich in der Stiftsbibliothek zu S. Gallen, andere in den Bibliotheken von Bern, Basel und Schaffhausen, einzelne Fragmente auf dem Antiquarium in Zürich.

[3]) Keller a. a. O. S. 1.

und Vermächtnisse von durchreisenden oder hier gestorbenen Iren hinterlassen worden sind. Wahrscheinlich war Beides der Fall. Die meisten dieser Codices sind reich mit Ornamenten und theilweise auch mit Figuren geschmückt. Die Ausführung dieser Beigaben geschah übrigens mit den bescheidensten Mitteln. Man vollendete die Zeichnung in einfachen Linien und bemalte sie dann mit bunten Localtönen, wobei man auf jede Schattirung und Plastik verzichtete. Der Stil der Zeichnung ist ein durchaus unkünstlerischer, denn streng genommen handelte es sich bloss um eine Art von höherer Kalligraphie. Da man ausschliesslich mit der Feder zeichnete, oder vielmehr schrieb, suchte man in künstlichen Curven und Verschlingungen zu glänzen. Es führte diess zu einem ganzen System von kalligraphischen Schnörkeln, die man nun, weit entfernt in einer bloss ornamentalen Gestaltung sein Genüge zu finden, selbst für die Wiedergabe von lebenden Wesen, von Menschen und Thieren gebrauchte. Es ist begreiflich, dass unter solchen Umständen der Werth der Ornamente den der figürlichen Compositionen bei Weitem übertrifft. Erstere gehören denn überhaupt zu den besten Erzeugnissen, welche die christliche Kunst in dieser Richtung hervorbrachte. Die Kühnheit der Curven, die Kraft und die Phantasie, die sich in immer neuen und gewagten Verschlingungen ergeht, die Wahl und die Zusammensetzung der Töne, die trotz der einfachen Scala die herrlichsten Combinationen erreicht, das Alles ist wahrhaft bewunderungswürdig und das Auge wird nicht müde die Züge alle zu lösen und wieder zu verfolgen, die sich von Bild zu Bild in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit entwickeln.

Die Vertheilung und Anordnung dieser Ornamente, gleichviel ob sie bloss zur Verzierung einzelner Buchstaben oder zur Bedeckung ganzer Blattseiten dienen, geschieht stets nach einem geometrischen Schema. Im ersteren Falle werden die Züge des Buchstabens sehr breit und kräftig gehalten, das Ganze von einer schmalen Bordüre umgeben, welche die Schriftzüge begleitet und dieselben in einzelne Felder auflöst, die nun ihrerseits mit den verschiedenartigsten Ornamenten ausgefüllt werden.[1]) Ist dagegen eine ganze Blattseite zu füllen, so wird dieselbe zunächst von einem schmalen rechtwinkeligen Bande eingefasst und die so begrenzte Fläche, wofern sie nicht mit figürlichen Compositionen geschmückt wurde, abermals in einzelne Felder getheilt, die ihrerseits in ein bestimmtes gegenseitiges Verhältniss treten, so dass sie entweder eine zweite Bordüre bilden, oder, annähernd gleich gross gehalten, sich schachbrettartig oder kreuzförmig gruppiren. (Fig. 16.)

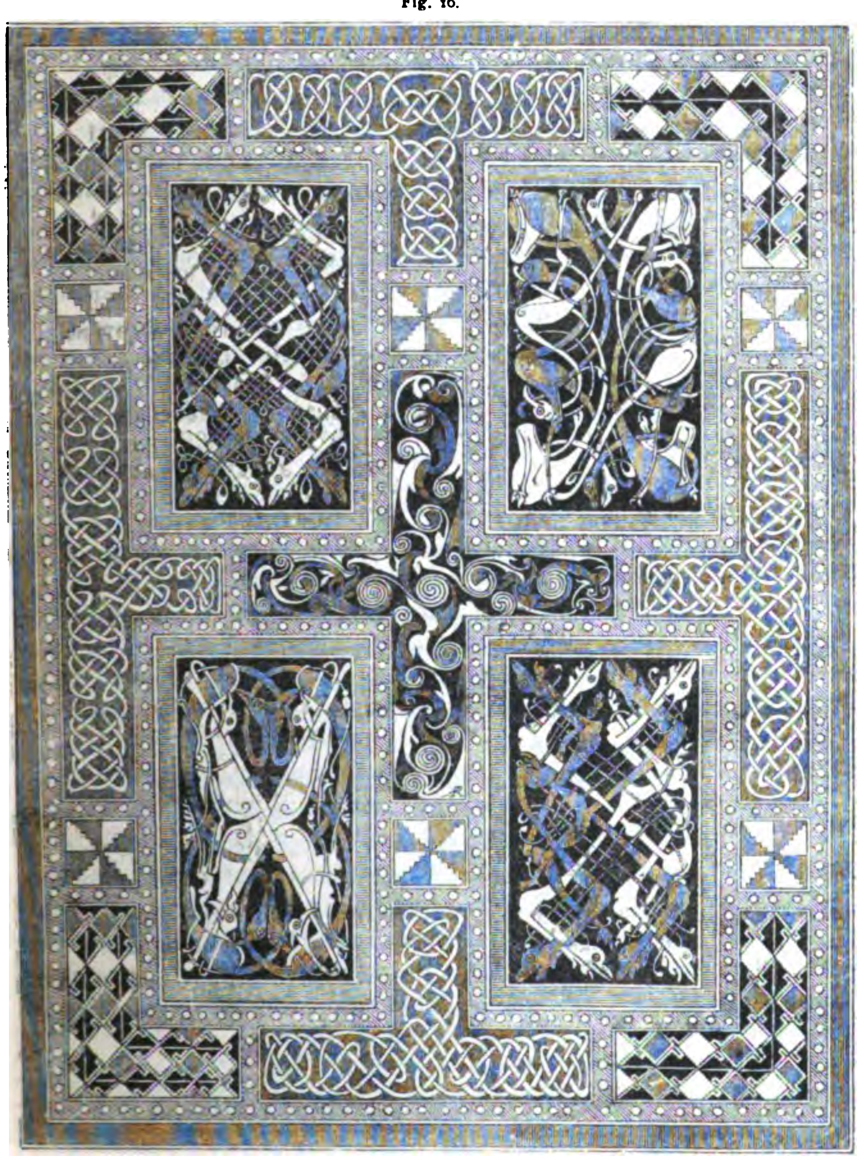
Was die einzelnen Bestandtheile betrifft, aus denen diese Verzierungen

---

[1]) *Keller*, Taf. X.

sich zusammensetzen, so finden sich hier im Wesentlichen dieselben Elemente wieder, die wir bereits in den germanischen Schmucksachen kennen lernten. Die schmalen Bordüren und Trennungsleisten sind ent-

Fig. 16.



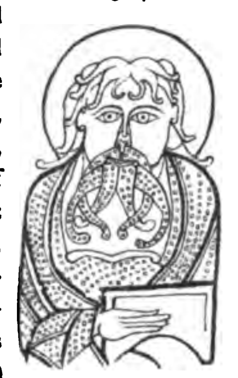
Irische Miniature aus dem Evangeliarium Nr. 51. S. Gallen.

weder glatt oder mit Punkten in regelmässiger Wiederkehr geschmückt. Beliebt war ferner, zumal für die Ausfüllung von grösseren Flächen, ein System von spiralförmigen Lineamenten. Ihre Bewegung geht in der Regel von einem gemeinsamen Centrum aus (vergl. das Kreuz auf Fig. 16.), oder die Curven sind symmetrisch gegeneinander gerichtet, erst kräftig und schwellend und dann in einer dünnen Spirale sich aufrollend. Es entsteht so ein ähnliches Spiel von Schwingungen und weichlichen Curven, wie es nachmals die spätgothischen Fischblasenmuster darstellen. Beliebt war ferner der Zickzack und eine eigenthümliche Composition von rechtwinkelig gebrochenen Linien, die bald gedrängt in geschlossenen Massen, bald weiter und gitterförmig die Flächen bedecken. Am häufigsten jedoch sind die bekannten Geriemsel und Bandverschlingungen, oftmals genau in der Weise, wie wir sie früher in den Verzierungen der germanischen Gürtelschnallen und Agrafen kennen lernten. Auch hier wird jede Erinnerung an vegetabilische Formen vermieden, um so häufiger kommen dagegen Thiergestalten vor, namentlich solche, die sich vermöge ihrer vermeintlichen Dehnbarkeit und Geschmeidigkeit zu ornamentalen Verschlingungen und Bewegungen eignen. In der Regel sind sie mit dem Bandwerke verschlungen und zwar in vorherrschend diagonalen Compositionen. Bald sind es Schlangen, bald Drachen oder Vögel mit langen Beinen und schlanken Hälsen, die sich nun aufrecht oder kopfüber in einander und mit dem umgebenden Geriemsel verbeissen und durchkreuzen. Am grossartigsten ist die Wirkung dieser Compositionen, wo sie die ganze Fläche eines Blattes füllen, wie z. B. in dem oben dargestellten Bilde aus dem S. Galler Evangeliarium Nr. 51. Das Ganze wie die Einzelnheiten sind mit vollster Ueberlegung durchgeführt und die Verhältnisse derart abgewogen, dass das Auge stets auf den Mittelpunkt geleitet wird. Dazu kommt dann eine Freiheit und Sicherheit der Strichführung, die scheinbar unübertroffen bleibt. Die kühnsten Curven sind oft so gleichmässig und correct gezogen, dass man glaubt, sie seien vermittelst des Cirkels construirt. Endlich zeugt auch die Wahl der Farben von einem ganz vollendeten Geschmacke. Ihre Scala ist die einfachste die man sich denken kann: Schwarz für den Grund, Weiss, das aber nur ganz spärlich für die trennenden Bordüren angewendet wird, endlich für die Ornamente selbst ein leichtes durchsichtiges Gelb, ein mildes dunkles Roth, Blau und Grün. Gold fehlt auf den irischen Miniaturen und würde auch zu der ganzen Behandlungsweise derselben nicht passen.

Bei dieser Kraft und Sicherheit der Ornamentik ist es nun doppelt überraschend, wie gross die Unfähigkeit der irischen Maler in der Darstellung menschlicher Figuren war. Von einem Verständniss der natürlichen Formen ist nicht die Rede, ebensowenig von einem Streben nach lebensfähigen Proportionen. Der Körper ist in der Regel von vorne gezeich-

net.[1]) Der, Kopf ein strenges Oval, ist mit grossen glotzenden Augen versehen. Mund und Nasenflügel blosse Schnörkel, wie sie die Feder gedankenlos hinmalte, die Nase gewöhnlich so, als ob sie von unten gesehen würde. Haare und Bart sind als spiralförmige Massen behandelt, bald auch wie Hörner oder Schlangen, mit regellosen Punkten bestreut. (Fig. 17.) Auch die übrigen Körpertheile sind ohne Verständniss gezeichnet. Die Hände schmal und leblos weichlich. Die Füsse senkrecht auf die Spitzen gestellt, die ganze Figur bald übertrieben lang, oder, wenn sitzend, so kurz und unbehülflich dargestellt, dass die Knie nicht selten unmittelbar an den Rumpf gefügt scheinen. Dazu kömmt endlich eine ganz barbarische Willkür der Bemalung, die so weit geht, dass die nackten Arme roth und die Füsse blau bemalt sind.[2]) Nicht besser steht es mit den Compositionen, die übrigens in den schweizerischen Codices nur selten vorkommen. Ausser einem jüngsten Gerichte[3]) zeigt die Kreuzigung in demselben S. Galler Evangeliarium Nr. 51. ein sehr bezeichnendes Beispiel. (Fig. 18.)[4]) Christus ist hier, wie im jüngsten Gerichte, nach altchristlicher Weise bartlos dargestellt. Oben, zu beiden Seiten des Kreuzes, sieht man zwei Engel, unten die Krieger. Der Eine rechts reicht dem Gekreuzigten den Schwamm, der andere durchbohrt ihn mit der Lanze. Schon die Eintheilung der Blattseite durch das Kreuz, dessen Schenkel, bis an den Rand stossend, vier Felder begrenzen, ist eine unkünstlerische und zwingt die Nebenfiguren zu kleinen verkümmerten Gestalten herunter. Dann aber ist auch Christus selbst zu einem wahren Zerrbilde geworden: ein langer Oberleib mit schmalem Haupte, die Arme geradlinig ausgebreitet und theilweise durch ein Gewand verhüllt, das sich bis zu den winzigen Beinen in lauter kalligraphischen Schnörkeln aufrollt.

Fig. 17.



Aus dem Codex. Nr. 51. S. Gallen.

Man kann unmöglich annehmen, dass blosse Roheit oder Unwissenheit diese Bildungen erzeugt habe. Die devoten Irländer standen bekanntlich in lebhafter Verbindung mit Rom, wo sie auch künstlerische Beziehungen

[1]) Eine Ausnahme bildet der Evangelist Matthäus auf Taf. VII., wo der Oberkörper zwar en-face, die Beine aber im Profile dargestellt sind. *Keller* vermuthet indessen, dass dieses Bild nicht von einem Irländer, sondern von einem späteren Nachahmer gezeichnet sei.

[2]) So in den in England befindlichen Codices.

[3]) *Keller* Taf. VI.

[4]) Eine ähnliche, wo möglich noch rohere Darstellung der Kreuzigung giebt *Westwood*, Palaeographia sacra, zu p. 73.

unterhielten, die anregend für sie werden konnten. So weiss man wie die Pilgerfahrten in den Jahren 680 und 686 den Ankauf einer ganzen Ladung von Tafelbildern in Rom zur Folge hatten.[1]) Man ist also auf andere Vermuthungen angewiesen, und so hat man denn, wohl mit Rücksicht auf jene ägyptischen Missionäre, welche den Irländern das Christenthum predigten und die Verbindung der irischen Kirche mit Alexandrien einen Einfluss verwandter Motive in nubischen und ägyptischen Schriftverzierungen gesucht. Es ist nun aber bekannt, wie dieselbe Kunstrichtung, zumal der Charakter der Ornamente, bei allen Germanen und speciell bei den keltischen Völkern wiederkehrt. Zu den Letzteren gehören aber auch die Irländer. Es ist also viel wahrscheinlicher, dass bereits uralte und zwar einheimische Traditionen dieser Kunstweise zu Grunde liegen, und dass man die hergebrachten Elemente um so bereitwilliger fortentwickelte, als sie sich speciell dieser einfachen kalligraphischen Technik als die geeignetsten Motive darboten. So entwickelte sich aus der Ueberlieferung eine Gewohnheit und schliesslich der Geschmack, der überhaupt ein symmetrisches Linienspiel als die höchste Aufgabe der Kunst betrachtete. Soweit gekommen, konnte es dann nicht mehr fehlen, dass man dieselbe Behandlungsweise auch auf figürliche Gegenstände und schliesslich sogar auf andere Kunstzweige als die Malerei ausdehnte, wie wir denn genau denselben Motiven auf irischen Goldschmiedearbeiten, insbesondere aber auf den zahlreichen in Irland erhaltenen Steinkreuzen begegnen.

Fig 18.



Die Kreuzigung. Codex Nr. 51. S. Gallen.

---

[1]) *F. Kugler*, Geschichte der Malerei. 1. Aufl. Bd. I. S. 115.

Diese irischen Werke blieben nicht ohne Einfluss. Einen interessanten Beleg dafür bietet der Codex aureus[1]) von Pfäffers, ein etwa seit dem X. Jahrhundert fortgeführtes Nekrologium, das seit der Aufhebung des Klosters im Stiftsarchive zu S. Gallen aufbewahrt wird. Im Eingange des Folio-Manuscriptes enthält jede Seite zwei Arcaden, Hufeisenbögen auf reichgeschmückten Säulen, zwischen denen die Namen der dem Kloster und seinen Fraternitäten Angehörigen verzeichnet sind. Es folgen dann weiter die Bilder der vier Evangelisten und auf besonderen Tafeln ihre Embleme. Die Letzteren sind auf blauem Felde von Vierpässen umgeben und von einer rundbogigen Säulenarcade überragt, dazwischen sind allerlei Thiere gemalt, Vögel, Löwen u. s. w., gewöhnlich paarweise gegeneinander gerichtet, und durch Blattwerk getrennt. Endlich enthält der Codex eine Anzahl von Initialen, die aber nur klein, von unsicherer Hand mit der Feder gezeichnet und sehr phantasielos gebildet sind. Der Einfluss irischer Vorbilder ergiebt sich sowohl aus der Färbung, die ohne Anwendung des Goldes die bekannte Scala in trüben, schmutzigen Tönen zeigt, als namentlich aus der Wahl der Ornamente. Säulen und Bögen sind mit weissen Bandverschlingungen auf rothem und schwarzem Grunde geschmückt. In den Löwenköpfen, welche stellenweise die Kapitäle vertreten, sind die Nasen als kalligraphische Schnörkel behandelt, ebenso kommen die bekannten Verschlingungen langhalsiger Vögel vor. Neben diesen irischen Einflüssen sind aber auch manche Aeusserungen der vorgeschrittenen fränkischen Kunst zu erkennen. Die Ornamente der Initialen, die Verzierungen an Säulen und Bögen zeigen eine ziemlich realistische Blattbildung, die Thiere sind zwar heraldisch stilisirt, aber nicht ohne Kenntniss ihrer natürlichen Formen und Bewegungen gezeichnet. Die Evangelisten, die in strenger Vorderansicht erscheinen, sind im allgemeinen von guten Verhältnissen. Die Gewandung zeigt antike Motive, auch regt sich hin und wieder ein deutliches Streben nach plastischer Modellirung, die allerdings mit ungenügenden Mitteln, und häufig mit anderen Farben als die Lokaltöne ausgeführt ist. Ohne Zweifel sind diese Malereien einheimischen Ursprungs und aus einer gleichmässigen Benutzung irischer und fränkischer Vorbilder entstanden.

Auch Schriftwerke anderer Herkunft beweisen, dass man in weiten Kreisen die Anregungen der irischen Ornamentik bereitwillig aufnahm, so das aus dem Ende des VIII. oder dem Anfang des IX. Jahrhunderts stammende Missale antiquissimum aus der Stiftsbibliothek von

---

[1]) So genannt wegen dem schönen aus dem XVI. Jahrhundert stammenden Goldeinbande. Es ist diess wohl der liber viventium, dessen *v. Arx*, Geschichten des Cantons S. Gallen I. p, 220 gedenkt.

Rheinau,[1]) mit einzelnen farblosen aber charakteristischen Initialen, ein Evangeliarium des IX. Jahrhunderts und ein wahrscheinlich gleichzeitiges Manuscript des Beda Venerabilis in der öffentlichen Bibliothek zu Genf, wo die Säulenstellungen und ihre Hufeisenbögen mit verschiedenartigen an irische Motive erinnernden Ornamenten geschmückt sind.[2])

Schon früher hatte sich auch in der continentalischen Malerei ein besonderer Geschmack entwickelt. So finden sich schon in den älteren westgothischen und fränkischen Manuscripten eine Reihe von Initialen, in denen Thiere, namentlich Fische, angebracht sind.[3]) Letztere sind ohne Zweifel nicht wegen ihrer Deutung auf Christus, sondern lediglich aus formellen Rücksichten, wegen ihrer leicht beweglichen Gestalt verwendet. Ebenso kommen Vögel vor, die spielend oder nagend gegen einen Stamm sich anlegen und so die Rundung des Buchstabens bilden. Unter dem ornamentalen Apparate nehmen die bekannten Riemengeflechte und Linienverschlingungen die erste Stelle ein. Eines der ältesten Denkmäler dieser heimischen Kunstweise ist wahrscheinlich der Codex Nr. 20 in der Stiftsbibliothek von S. Gallen. Als Verfertiger oder Stifter nennt sich ein gewisser Vuolfcoz.[4]) Auf der ersten Seite erscheinen die vier Evangelisten auf gelbem Grunde paarweise übereinander geordnet. Sie sind sitzend, theils in der Vorderansicht, theils im Profile dargestellt, wie sie schreiben oder in Büchern lesen, die vor ihnen auf einem Tische liegen. Die Zeichnung ist in gleichmässigen dicken Umrisslinien, die Malerei mit schweren schmutzigen Tönen ausgeführt und die Schattirung durch Striche angedeutet, die bald heller, bald dunkler in der Farbe des Localtones gehalten sind. Ansprechender, wenn auch stellenweise ziemlich phantasielos und unbehülflich, sind die Initialen (Fig. 19). Im Ganzen herrscht hier noch die einfache

---

[1]) Nr. XXX. Seit Aufhebung des Klosters in der Cantonsbibliothek in Zürich. *Keller* a. a. O. S. 94.

[2]) *Blavignac* p. 187 u. ff. Einzelne Proben im Atlas Taf. XXXI. Fig. 1—4. Beda Venerabilis, de computis temporum. XXXI. 9—11. und Taf. XXXII. die Miniaturen aus dem Evangeliarium.

[3]) *Schnaase* III. S. 605.

[4]) pag. 327. Der Name eines Schreibers *Wolfcoz* kömmt vielfach in den S. Gallischen Urkunden, und zwar von dem Jahre 817 bis 879 vor. Er erscheint bald als levita und diaconus, bald als monachus, praepositus und decanus. Da ferner in gleichzeitigen Urkunden ein Wolfcoz levita (821) und wieder ein Wolfcoz diaconus (819 und 822) vorkommt, hat man wohl zu vermuthen, dass mehrere Schreiber gleichen Namens existirten und so hat denn auch *Wartmann*, (Urkundenbuch der Abtei S. Gallen, herausgegeben von der antiquarischen Gesellsch. in Zürich. Bd. I. Seite 221) an der Hand mehrerer Urkunden darauf hingewiesen, dass man namentlich zwischen dem *levita* oder *diaconus* und dem *monachus* Wolfcoz zu unterscheiden habe.

Farbenscala der irischen Schule, aber die Zeichnung in rothen Umrisslinien und die Composition der Buchstaben scheint völlig frei von fremdartigen Einflüssen. Die Stärke der Schriftzüge ist gewöhnlich von zwei schmalen Streifen eingefasst, die mit Punkten geschmückt sind und in Geriemsel mit Blattwerk, Klauen oder phantastischen Köpfen auslaufen. Ebenso kömmt es wohl vor, dass einzelne Buchstaben ganz aus Fischen zusammengesetzt sind.[1])

Fig. 19.



Initialen aus dem Codex Nr. 20. S. Gallen.

Die Blüthe der S. Gallischen Malerschule, das goldene Zeitalter des Stiftes überhaupt, fällt in die zweite Hälfte des IX. Jahrhunderts. Es war damals als durch Möngals und Isos Thätigkeit das wissenschaftliche Leben den höchsten Aufschwung nahm, wo Männer wie Notker der Stammler, Tutilo und Ratpert wirkten und der Kunst eine Reihe bedeutender Aufgaben warteten. Neben der umfassenden Thätigkeit welche die Ausschmückung des neuen Klosters erforderte, war es namentlich die Kunst im Kleinen, der stille Fleiss, den die Mönche in ihren Zellen entwickelten, aus dem sich manche herrliche Blüthe entfaltete. Von dem Mönche Sintram, einem Kalligraphen berichtet Ekkehard, dass die ganze Welt diesseits der Alpen seine Finger bewundere.[2]) Nicht minder kunstfertig war Folchardus, der unter Hartmut arbeitete, aber auch Andere, deren Thätigkeit sich keineswegs auf die Schreibstube beschränkte, hatten es zu einer hohen Fertigkeit gebracht, so Tutilo, ja selbst Abt Salomo glaubte, nachdem er bereits als Salomo III. die Bischofswürde von Constanz erlangt hatte, beweisen zu müssen, dass

---

[1]) Aehnliche Initialen, einfache Federzeichnungen mit hellgrüner und rother Bemalung in der Stärke der Buchstaben enthält das Psalterium Nr. XXXIV. IX. Jahrh.) aus der Stiftsbibliothek Rheinau, jetzt in der *Cantonsbibliothek Zürich*. Einzelne, irischen Werken verwandte Figuren und Initialen enthält auch das aus dem IX. oder X. Jahrh. stammende Evangeliarium Nr. 85. auf der *Stadtbibliothek zu Bern*. Im Eingange sind die Canones mit rundbogigen Säulenstellungen eingefasst, ungeschickt in der Zeichnung und roh bemalt. Neben den Rundbögen einzelne Figuren, Vögel, Hunde und ein Mann der einen Vogel und einen Zweig emporhält (Noah?). Es folgen dann die Bildnisse der Evangelisten, menschliche Gestalten mit den Köpfen ihrer emblematischen Thiere, rohe verschnörkelte Federzeichnungen, mit trüben schmutzigen Farben bemalt.

[2]) Casus S. Galli bei *Pertz*, II, S. 89 oben.

er die ehemals im Kloster geübte Kunst des Malens nicht vergessen habe.[1])

Es war nun selbstverständlich, dass man bei den alten irischen Mustern nicht stehen blieb. Schon die Schrift an und für sich war den Einheimischen unbequem, daher denn die irischen Messbücher sehr häufig umgeschrieben und andere Schriftwerke nur wenig benutzt, oder als unbrauchbar (legi non potest) zurückgestellt wurden.[2]) Sodann aber hatte sich überhaupt eine neue Kunstweise herausgebildet. Gerade unter der Regierung von Karls ungleichem Sohne, dem schwachen Ludwig dem Frommen, entwickelte sich auf dem künstlerischen Gebiete eine höchst lebendige Thätigkeit. Wie in S. Gallen so wurden in Fulda, in Fontenelle und anderen Stiften eine Reihe umfangreicher und kunstvoller Gebäude errichtet und grosse Wandmalereien ausgeführt.[3]) Es trug diess ganz von selbst auch zur Hebung der Miniaturmalerei bei. Man bediente sich eines besseren Pergamentes und kostbarerer Farben, des Goldes und Silbers, dessen Glanz man gerne durch Purpur erhöhte, bald so dass man die ganze Blattseite damit bemalte, oder wohl auch nur die einzelnen Buchstaben durch einen kleineren Purpurrand in Effect setzte. So entstanden eine Reihe prächtiger Codices, Muster der Schreibkunst und Malerei, die heute noch unsere Bewunderung erregen. Eines der herrlichsten dieser Manuscripte ist das Psalterium Nr. 23. in der Stiftsbibliothek zu S. Gallen, das einer Inschrift zufolge Folchardus auf Befehl des Abtes Hartmut fertigte.[4]) Die ersten Seiten, wo auf purpurnem Grunde in goldener und silberner Schrift die Canones verzeichnet sind, zerfallen jedesmal in zwei Colonnen. Säulen und Rundbögen, mit silbernem und goldenem Blattwerk mannigfaltig geschmückt und theilweise durch kletternde Thiere belebt, umrahmen dieselben. Die sämmtlichen Rundbögen sind mit figürlichen Darstellungen auf hellgrünem Grunde gefüllt. Man erkennt hier David, die Bundeslade, dann wieder eine Gruppe von Aposteln oder Propheten, die schreibend und andächtig horchend dargestellt sind, die Halbfigur des Heilandes (Fig. 20.) und noch einmal Christus, jetzt jugendlich, unbärtig, zur Seite ein lesender Priester und ein anbetender Mönch, vielleicht der Stifter und der Verfertiger des Buches. Die Figuren sind in leidlichen Verhältnissen, aber geistlos im Ausdruck und in der Geberde. Die Zeichnung besteht aus feinen dunkelbraunen Conturen, das Nackte ist weiss, erhält

---

[1]) *Ekkehard*, a. a. O. S. 92. oben.

[2]) *Keller* S. 67.

[3]) *Schnaase*, III. S. 633.

[4]) „Hunc praeceptoris Hartmoti jussa secutus *Folchardus* studuit rite patrare librum.“ (Auf pag. 26.) Der Name *Folchardus* erscheint um die Mitte und in der zweiten Hälfte des IX. Jahrhunderts öfters als Schreiber, und zwar als subdiaconus, diaconus, praepositus und decanus. *Wartmann*, Urkundenbuch.

aber eine gewisse Rundung durch die rothen Pinselstriche, welche die Umrisslinien begleiten. Die Gewänder, bald weiss, bald mit heller Deckfarbe bemalt, sind ohne Manier in scharfe und schmeidige Falten gelegt, die mit breiten Pinselstrichen, nicht selten in anderer Farbe, aufgesetzt sind. Seinen höchsten Werth erhält dieser Codex durch die kunstvollen Initialen, die auf purpurnem Grunde öfters eine ganze Blattseite einnehmen. (Fig. 21.)[1]) Die Zeichnung besteht aus breiten Streifen von Gold oder Silber, die mit einer dünnen Linie weiss und roth umsäumt sind. Die stärkeren Züge der Buchstaben sind mit Blättern oder Riemengeflechten auf verschiedenfarbigem Grunde, die Oeffnungen zwischen den Schriftzügen mit den mannigfaltigsten Combinationen von Bandverschlingungen gefüllt, die bald in Blätter, bald in Thierköpfe auslaufen und der Phantasie ein unerschöpfliches Spiel der anmuthigsten Räthsel eröffnen.

Fig. 20.



Christus aus dem Psalterium des Folchardus. S. Gallen.

Ein zweites, ebenbürtiges Denkmal karolingischer Miniaturmalerei ist das Psalterium aureum (Nr. 22.) in der Stiftsbibliothek zu S. Gallen. Der Verfertiger dieses Manuscriptes ist unbekannt, indessen darf man wohl annehmen, dass dasselbe S. Gallischen Ursprunges sei.[2]) Der Codex in Kleinfolio enthält theils figürliche Compositionen, Scenen aus dem Leben David's, welche sich auf die beigeschriebenen Psalmen beziehen,[3]) theils Initialen, oft so gross, dass sie eine ganze Blattseite füllen. Der Einfluss

---

[1]) So namentlich auf S. 26. 27. 30. 31. 49. 134. 135. 236. 237. 243. 247. 262. Gegen den Schluss werden die Initialen bedeutend geringer. Vielleicht dass eine andere Hand das Werk vollendete.

[2]) Der Name codex aureus rührt ohne Zweifel von der Goldschrift her, in welcher das ganze Manuscript ausgeführt ist. Ein dem Codex beigefügter Vermerk aus neuerer Zeit bezeichnet *Folchardus* als den Verfertiger, allein das ist wohl eine blosse Vermuthung, denn der Stil der Figuren sowohl als der Ornamente ist ein anderer als im Psalterium des Folchardus. Eine Veröffentlichung des Psalterium aureum in prächtigem Farbendrucke wird schon seit mehreren Jahren von dem *historischen Verein in S. Gallen* vorbereitet.

[3]) Der Codex enthält 9 grosse und 7 kleinere Compositionen.

irischer Werke ist hier so wenig wie in den vorigen Manuscripten zu verkennen, allein er ist an beiden Orten gemildert und zu grösserer Mannigfaltigkeit entwickelt, auch beschränkt er sich auf die ornamentalen Compositionen, während die Technik sowohl als der Stil der figürlichen Dar-

Fig. 21.



Quid gloriaris in malitia, qui potens es iniquitate?
Psalm 51 der Vulgata. (Luther 52,3)

* Aus dem Psalterium des Folchardus. S. Gallen. (1/2 der Originalgrösse.)

stellungen ein ungleich entwickelteres Kunstgefühl verrathen. Hier erst kann überhaupt von wirklicher Malerei die Rede sein. Grössere Bilder, wie die Darstellung des thronenden David (Fig. 22.), sind öfters auf einem

Fig. 22.



David und seine Chöre. Psalterium aureum. S. Gallen.

purpurfarbigen, d. h. dunkelvioletten Grunde gemalt, wobei der Raum für die Figuren und ihre architektonische und ornamentale Umgebung in demselben ausgespart wurde, so dass sich das Ganze hell von der dunkeln Fläche abhebt. Von anderen Farben kommen Hellgrün, Mennigroth, ein helles Gelb und Gold am häufigsten, Silber dagegen nirgends vor. Die Zusammensetzung dieser Töne ist eine sehr harmonische und ruhige. Grelle Contraste sind stets vermieden, oder wo solche entstehen konnten, die einzelnen Farben durch neutrale Zwischentöne von einander getrennt. Auch hiefür mögen die Irländer zu Lehrmeistern geworden sein, allein man übertraf sie bei Weitem durch die Behandlung des Figürlichen, indem man sich hiebei theils an natürliche Vorbilder, theils an antike Muster hielt und diese so gut wie möglich nachzuahmen trachtete. Die Köpfe sind im Ganzen richtig gezeichnet und wenn auch meistentheils ausdruckslos, so ist doch ein Streben nach individueller Gestaltung nicht zu verkennen. Auch die Haltung der Figuren ist eine natürliche und mannigfaltige, namentlich suchte man jene typische en-face-Stellung zu verändern. Grössere Schwierigkeiten bot die

Rechenschaft über die Einzelnheiten und hier erkennt man denn so recht das Ringen des Künstlers mit seinem Stoffe. Da es ihm an höheren Ausdrucksmitteln gebrach, konnte er die Gefühle, welche er seinen Figuren mittheilen wollte, nur durch ein gesteigertes Maass der Bewegungen versinnlichen. Dazu kömmt dann ein Mangel an Formensinn überhaupt und eine höchst oberflächliche Kenntniss der menschlichen Structur. Die Proportionen sind mangelhaft, der Kopf ist bald zu gross oder zu klein, dasselbe gilt von den Händen, deren Bewegungen zwar meistens richtig angedeutet, aber dennoch leblos und typisch sind. An dem Rumpfe fällt es endlich auf, wie



Fig. 23.



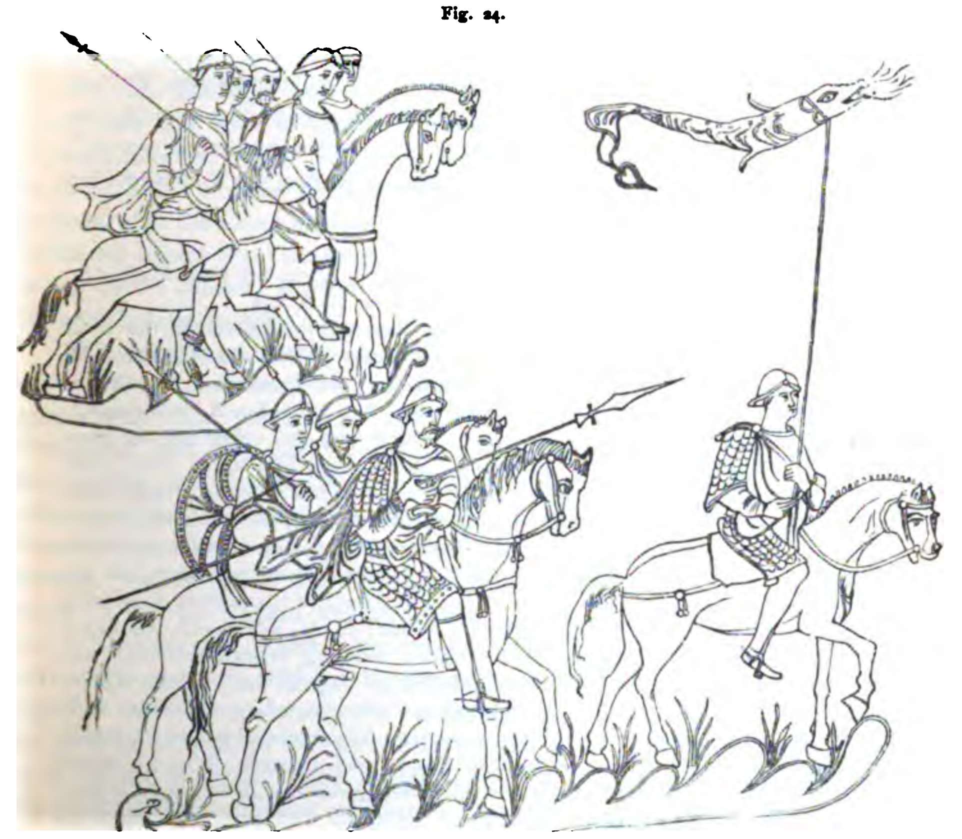
Aus dem Prudentius-Codex Nr. 264. Bern.

der Unterleib in hässlicher Schwellung hervortritt, so dass sich die Falten, die in Folchards Psalterium noch in einfachen verständlichen Linien geworfen sind, in schematischer Wiederholung concentrisch schwingen. Die meisten dieser Gestalten, insofern sie nicht in einfacher brauner Federzeichnung ausgeführt wurden, sind von einem dicken gleichmässigen Goldcontur umrissen. Ebenso wird das Gold sehr häufig zur Betonung der höchsten Lichter und mitunter sogar für Hände und Haare verwendet. Ueberhaupt ist die Anwendung der Farben eine so abstracte, dass der Künstler selbst rothe und violette Pferde malte.

Man darf diesse Gebrechen nicht allzu streng beurtheilen, sondern man muss berücksichtigen, dass es sich eben um Anfänge handelt, um eine Kunst, die mit vielen äusseren Hindernissen und im Kampfe, theils mit bar-

barischen, theils mit typisch ausgearteten Ueberlieferungen rang. Wohl bot die Antike mannigfache Anregungen und Vorbilder dar, allein jene Werke, welche Italien besass, waren dieser mönchischen Abgeschlossenheit unzugänglich und was man diesseits der Alpen gelegentlich von antiken Schöpfungen zu sehen bekam, das waren eben meist nur jene abgeschliffenen Typen, wie sie die byzantinische Kleinkunst in Elfenbeinwerken, Goldschmiedearbeiten und Miniaturen im Abendlande verbreitete. So ist es denn höchst bemerkenswerth, wie gerade diejenigen Compositionen, denen allem Anscheine nach

Fig. 24.



David im Psalterium aureum. S. Gallen.

bestimmte überlieferte Vorstellungen zu Grunde liegen, zu den aller schwächsten gehören, während umgekehrt da, wo sich der Künstler etwa von eigenen Erinnerungen oder von der Anschauung zeitgenössischer Auftritte inspiriren liess, gar oft eine ansprechende Naivetät und trotz mancher künstlerischer Schwächen eine überraschende Wahrheit hindurchleuchtet. Dahin gehört die Scene, wo David zur Besiegung seiner Feinde auszieht. (Fig. 24.)

Der Künstler mochte sich wohl an ähnliche Aufzüge erinnert haben, in denen die Kaiser oder andere hohe Besucher im Kloster erschienen waren[1] und so hat er denn in dieser Darstellung eines der werthvollsten Historienbilder aus damaliger Zeit gegeben. Die Haltung der Reiter, der muntere Schritt der Pferde, die sich in kurzem Trabe zu überholen scheinen, voran der Standartenträger mit einem seltsamen Drachengebilde auf hoher Stange, das Alles ist so unmittelbar und lebendig dargestellt, dass man über dem stofflichen Interesse, welches dieses Bild erweckt, füglich die stilistischen Mängel und Gebrechen übersieht. Neben diesen figürlichen Compositionen verdient die Pracht und Schönheit der Initialen das höchste Lob. Doch zeigen dieselben, verglichen mit denjenigen des Folchard'schen Buches, welche mehr die Strenge irischer und altgermanischer Ornamentik bewahren, schon mancherlei phantastische und zum Theil verkünstelte Formen.[2]

Noch deutlicher giebt sich dieser Uebergang in dem sog. Evangelium

---

[1]) So Ludwig der Deutsche. Monachus Sangall. I. c. 34. bei *Pertz* II. S. 747. und Karl der Dicke 6—9. Dec. 883. Dümmler, a. a. O. S. 255.

[2]) Verwandte Initialen, unter Anderem ein grosses B (eatus), enthält das *Psalterium Nr.* 15. in der *Stiftsbibliothek S. Gallen.* Eine werthvollere Ergänzung zu diesen Werken bietet der prächtige Miniaturcodex des *Prudentius Nr.* 264 in der *Stadtbibliothek zu Bern.* Derselbe stammt aus dem IX. oder X. Jahrhundert, wurde aber nicht in der Schweiz verfertigt, sondern erst viel später mit der Bongars'schen Sammlung von Bern erworben. Die meisten Miniaturen sind Compositionen zur Psychomachia und dem Buche Peristephanon. Erstere allegorischen Inhaltes, Kämpfe zwischen Tugenden und Lastern darstellend, Letztere Marterscenen meist von untergeordnetem Kunstwerthe. Die Compositionen sind stillos und ohne sonderliches Geschick entworfen, manche Einzelnheiten aber, besonders bei gemessener Situation, naturwahr und lebendig aufgefasst. (Die von Reitern escortirten Gefangenen p. 64. die Schule des heiligen Cassianus p. 120. der Besuch der Engel bei Abraham pag. 65.) Am schwächsten fallen lebendig bewegte Gestalten aus (der Läufer pag. 60. Jacob mit dem Engel ringend pag. 8. das stürzende Laster pag. 89. u. s. w.). Sie sind bis zum Uebermaasse gespreizt, oder gedankenlos nach älteren Schablonen entworfen. Einen besonderen Werth verleihen diesem Codex die zahlreichen antiken Erinnerungen in Tracht und Beiwerk. (Fig. 23, oben.) Die sämmtlichen Bilder sind in braunen Umrissen gezeichnet und theilweise oder ganz bemalt. Die Darstellung des Nackten, selbst da, wo antike Vorbilder zu Grunde liegen, ist nachlässig und ohne Verständniss behandelt. Die Figuren sind auffallend gedrungen mit unverhältnissmässig langen Armen und kurzen Beinen, die Köpfe ohne Schönheit und Ausdruck. Die Bemalung ist in vorherrschend gebrochenen Farben ohne jegliche Modellirung ausgeführt und zwar so willkürlich in der Wahl der Töne, dass grüne Pferde, grüne, purpurne und blaue Ziegen nicht zu den Seltenheiten gehören. Gold kömmt nur in den Initialen vor, deren Stil im Wesentlichen denjenigen des Codex aureus in der S. Galler Stiftsbibliothek entspricht. Treffliche Copien dieser Initialen verfertigt der Custos der Berner Bibliothek, Herr Jenner.

longum zu erkennen. Der Verfertiger dieses Buches, dessen prächtiger Einband Tutilos Diptychon bildet, war Sintram, und zwar hatte sich derselbe, wie Ekkehard versichert, in diesem Werke selbst übertroffen.[1]) Nur von den ganz grossen Initialen auf der ersten Seite des Buches sind, nach demselben Berichterstatter, die Anfangsbuchstaben L und C von Salomo III. gemalt. Er wollte als Bischof von Constanz noch eine Probe seiner Kunstfertigkeit ablegen. Figuren enthält dieser Codex keine, auch die zahlreichen Initialen sind mit einfacheren Mitteln ausgeführt. Während in den vorigen Werken nämlich auch die kleineren Anfangsbuchstaben stets auf einem bunten, in der Regel waagerecht grün und purpurn getheilten Grunde sich abheben, fehlt hier derselbe überall. Die Buchstaben sind unmittelbar auf dem weissen Pergamentgrunde in breiten goldenen und silbernen Streifen gemalt und von einer dünnen, weissen und rothen Linie begleitet.[2]) Die Ornamentik ist im Wesentlichen dieselbe wie in den vorigen Codices, aber die Compositionen sind gehäuft und gekünstelt, das einfache Geriemsel nimmt den Charakter abenteuerlicher Verästungen an, zwischen denen allerlei Blumen, herzförmige und kleeblattartige Formen auf dünnen Stengeln herauswachsen.

Mit dem Sturze der Karolinger trat eine Zeit der allgemeinen Verwirrung ein. Die Reichsgewalt war durch die inneren Partheiungen gelähmt, Alamannien zum Schauplatze steter Kämpfe zwischen der kaiserlichen Obergewalt und dem Sondergeiste der Grossen geworden. Von Westen her begann sich das Hoch- oder Neuburgundische Reich immer weiter, zuletzt bis Zürich auszudehnen. Auch von dieser Seite her konnten ernstliche Gefahren nicht mehr ausbleiben. Vollends steigerte sich die Verwirrung um die Mitte des X. Jahrhunderts. Zwei Erbfeinde der christlichen Cultur, die Ungarn und Sarazenen, jene aus Deutschland, diese aus den Schluchten des Wallis hervorbrechend überflutheten das Land.[3]) Es entwickelte sich ein wilder kriegerischer Geist, der selbst die Religiosen ergriff,[4]) während anderseits die Nothwendigkeit, zu steter Selbsthülfe schlagfertig zu sein, zu unerlaubten Uebergriffen verlockte und das Streben nach eigener Machtentfaltung verstärkte. Unter solchen Umständen ging die geistige Saat von selbst zu Grunde, welche Karl der Grosse und seine Nachfolger so erfolgreich gepflegt hatten. Nur einzelne Klöster fuhren

---

[1]) *Ekkehard* bei Pertz II. S. 88.

[2]) Einige Proben in schönem Farbendruck giebt *Wartmann* im Neujahrsblatte des histor. Vereins von S. Gallen. 1864.

[3]) *Ferd. Keller*, der Einfall der Sarazenen in der Schweiz um die Mitte des X. Jahrhunderts. Mittheilungen der antiq. Ges. in Zürich. Bd. XI. Heft 1.

[4]) Vergl. *Ekkehards* Bericht über die Vertreibung der Sarazenen durch die Klosterleute von S. Gallen. *Pertz*, II. S. 137.

fort inmitten der gährenden Ereignisse ihre civilisatorische Thätigkeit zu entwickeln, sie sind den stillen Inseln eines aufgeregten Meeres zu vergleichen. So hat S. Gallen in der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts eine Zeit der schönsten Nachblüthe erlebt. Wie einst zu Hartmuts Zeiten das treffliche Kleeblatt des heiligen Notker und seiner Freunde lebten, so fällt

Fig. 25.



* Das Abendmahl. Aus dem Antiphonarium Nr. 390. S. Gallen.

in diese Epoche, unter Burchards Regierung, die Wirksamkeit der beiden Ekkeharde, des „Dekans“ und des „Höflings“ und der beiden Notker, Arzt und Labeo. Von der vielseitigen Thätigkeit, welche diese Männer ins-

besondere für die Klosterschule entwickelten, hat Ekkehard in seiner Hauschronik das vollgültigste Zeugniss hinterlassen. Auch die Kunst fand eine eifrige Pflege, wie diess die stattliche Zahl der noch erhaltenen Miniaturcodices beweist. Unter den mit figürlichen Compositionen geschmückten Handschriften nimmt das Antiphonarium Nr. 390 und 391 die erste Stelle ein. Die Bilder sind mit schwarzen und rothen Umrissen gezeichnet und theilweise mit verwaschenen Tönen in denselben Farben modellirt. Das erste Blatt stellt den Reclusen Hartkerus vor, der dem heiligen Gallus ein Buch überreicht.[1]) Es folgt dann S. Gregor, der einem vor ihm sitzenden Geistlichen dictirt. Unter den biblischen Geschichten sind die Darstellung des Abendmahles (Fig. 25.) und der Fusswaschung die bedeutendsten. Die Compositionen sind wohl öfters gar zu militärisch geordnet, aber dafür entschädigen wieder eine Reihe höchst naturwahrer und lebendiger Züge, wie das Fragen und Stutzen, das überraschte Zusammenfahren der Jünger in der Darstellung des Abendmahles. Der zweite Band desselben Werkes enthält eine Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes sowie der Frauen beim Grabe des Heilandes, beide Compositionen von steifer herkömmlicher Auffassung. Der Stil der Zeichnungen, das Titelblatt des ersten Bandes ausgenommen, ist in jeder Hinsicht entwickelter als derjenige der älteren Miniaturen. In den Köpfen herrscht ein unverkennbares Streben nach individuellem Ausdrucke, die Körperverhältnisse sind im Allgemeinen richtig, die Gewandungen fliessend und in grossen Massen geordnet, es ist daher wohl möglich, dass fremde Muster, etwa byzantinischer Herkunft dem Künstler vorlagen.

Solche Werke gehörten damals zu den beliebtesten Kunstgegenständen, die sich theilweise aus früherer Zeit vererbt hatten, theils später durch Tausch oder Ankauf in die abendländischen Klöster gelangt waren,[2]) wo man sie gerne als Muster strenger Composition und einer, wie man glaubte, klassischen Methode benutzte. Am deutlichsten erkennt man diese Einflüsse in den Messbüchern Nr. 338,[3]) 340 und 341 der Stiftsbibliothek

---

[1]) Abgebildet bei *Pertz*, Mon. Scr. I. Taf. 3. zu p. 80.

[2]) Solche griechische Codices befinden sich mehrere in den schweiz. Bibliotheken: ein angeblich aus dem VII. Jahrhunderte stammendes Psalter in Silber mit goldenen Initialen und Ueberschriften auf der *Zürcher Stadtbibliothek*, ein Neues Testament X. Jahrhundert (AN IV, 2 in der *öffentlichen Bibliothek zu Basel*, aus dem dortigen Dominikanerkloster stammend), ein Evangeliarium des IX. Jahrhunderts in der *Bibliothèque publique* von *Genf* mit den Gestalten der vier Evangelisten in reicher architektonischer Umgebung. *Blavignac* p. 183. Einzelne Proben im Atlas T. XXX. und eine Apostelgeschichte, angeblich aus dem IX. Jahrh. *Blavignac* p. 187. Proben im Atlas Taf. XXXI. Fig. 5. und 6.

[3]) Der Crucifixus auf p. 340 genau aus dem Codex Nr. 340. wiederholt.

S. Gallen. [1]) Die Initialen sind in sämmtlichen Büchern schwunglos und mit geringem Verständnisse den älteren karolingischen Mustern nachgebildet. Die zahlreichen Miniaturen dagegen weisen unverkennbar auf die Benutzung

Fig. 26.



Christus aus dem Evangeliarium Nr. 17. Einsiedeln.

[1]) Auch einige Bilder des Codex Nr. 376 lassen auf die Benutzung byzantinischer Werke schliessen.

byzantinischer Originale hin. Aber was die Griechen in diesen Vorbildern boten, das waren nicht mehr die reinen Ueberlieferungen antiker Kunst, sondern bloss gewisse einzelne Züge, wofür sich im Laufe der Jahrhunderte eine Reihe fester, durch Gewohnheit und kirchliche Ueberlieferung gebundener Regeln herausgebildet hatten. Die Figuren sind wohl feierlich bewegt und manchmal von grossartiger Erscheinung in dem klassischen Wurfe ihrer Gewänder (Fig. 26.), so dass man ahnt, es mag eine Zeit gegeben haben, in welcher dieselben mit dem vollsten Bewusstsein ihrer hohen Abkunft gebildet wurden. Allein sobald die Künstler einmal das Studium der Natur verlassen und geduldet hatten, dass statt des eigenen Geistes die blosse Gewohnheit und eine kirchlich sanctionirte Typologie ihre Compositionen bestimmten, da musste die ganze Vorstellungsweise in jene schablonenhafte Stumpfheit ausarten, welche für die Kunst der Byzantiner und in erhöhtem Grade noch für die Malerei der Russen bezeichnend geworden ist. Die Gestalten sind bald zu kurz, bald ungebührlich in die Länge gezogen und mit Vorliebe in die Vorderansicht gestellt. Die Bewegungen typisch wiederkehrend ohne den geistigen Antheil, den sie innerhalb der Handlung ausdrücken sollten. In den Köpfen, die sich in strengem Oval isoliren, fällt ein grämlicher greisenhafter Ausdruck unangenehm in die Augen. Die antiken Gewandungen sind wohl richtig geworfen, allein auch hier erkennt man ein bloss mechanisches Schaffen, das sich aus einem Vorrathe allgemein gültiger Ueberlieferungen für alle Fälle die passenden Muster holt. Was endlich das Technische der Ausführung betrifft, so ist wohl nicht zu bestreiten, dass hierin die Byzantiner am längsten die Vorzüge einer eingehenden Behandlung wahrten, die alle Einzelnheiten mit miniaturmässiger Sorgfalt berücksichtigt. Allein diese Eigenschaften gingen nicht auf unsere abendländischen Copien über, weil hier die geringe Uebung schon eine vollendete Wiedergabe ausschloss. Es sind daher meist nur die fehlerhaften Ausartungen, die man wiederholte: der schwere Auftrag greller Deckfarben in unvermittelter Zusammenstellung, wozu sich für die nackten Parthien eine widerliche Schattirung mit kalten grünen Tönen gesellt. Bezeichnend ist endlich die umfangreiche Anwendung des Goldes. In den altchristlichen Mosaiken und auch in den früheren karolingischen Miniaturen kommen metallische Farben nur in bescheidenem Maasse vor, gewöhnlich beschränkt sich ihre Anwendung auf die decorativen Nebendinge; man bediente sich derselben, um die Wirkung anderer Farben zu verstärken, zur Vermittelung allzu greller Contraste, zur Betonung der höchsten Lichter u. s. w. wogegen nun die byzantinische Malerei diesen Prunk im ausgedehntesten Maasse entfaltet, so dass sich nicht selten ganze Compositionen von einer einheitlichen goldenen Fläche abheben. Diesem Vorgange ist es ohne Zweifel zuzuschreiben, dass auch im Abendlande mehr

und mehr die Anwendung des Goldes, und zwar nicht bloss in den Miniaturen, sondern auch in den monumentalen Werken der Wandmalerei überhandnahm und dass man in Inschriften und anderen Nachrichten diesen Glanz zum besonderen Lobe jener Schöpfungen betonte.[1])

Neben solchen Verirrungen ist es um so erfreulicher zu sehen, wie sich gelegentlich noch immer ein kräftiger Realismus behauptete. Schon jene Bildnisse des heiligen Gallus und des Reclusen Hartker in dem Codex Nr. 390. zeigen bei freilich ungenügender und roher Darstellungsweise ein deutliches Streben nach porträtartiger Auffassung. Noch bestimmter und viel vollendeter tritt diess in einem Bilde des heiligen Notker (Balbulus) zu Tage, das ehedem als Titelblatt eines grösseren Werkes in der S. Galler Stiftsbibliothek diente, jetzt aber im antiquarischen Museum in Zürich aufbewahrt wird.[2]) Den Heiligen umgiebt eine phantastische Architektur von bunten Thürmen und Terassen, die der Maler allem Anscheine nach aus byzantinischen Vorbildern entlehnte. Der Heilige ist sitzend dargestellt, das Haupt auf die Linke, die Rechte auf ein Buch gestützt, in tiefem Nachdenken versunken, das sich schön in den schwermüthigen, weichen Zügen des nach vorne gewendeten Antlitzes ausdrückt.

Was die Initialen betrifft, welche die S. Gallischen Maler in dieser Epoche fertigten, so finden sich die schönsten und zahlreichsten Beispiele in dem Evangeliarium Nr. 54. und dem Missale Nr. 339.,[3]) doch zeigen dieselben im Wesentlichen nur eine monotone Wiederholung der früheren Motive aus dem Codex des Folchardus und dem Psalterium aureum. Eine Neuerung giebt sich, nicht eben günstig, in einer gleichgültigen Zusammenstellung der Farben zu erkennen, wobei Gold und Silber in eintönigen Massen unmittelbar neben grellen mennigrothen und grünen Flächen erscheint. Die Zeichnung ist geistlos und die Bemalung ohne den Fleiss vollendet, den ältere Illuminatoren in der feinen Trennung greller Farben durch neutrale Zwischenlinien zu Tage legten. Einigermaassen vorgeschrittener ist die Behandlung der Initialen in dem Missale Nr. 338., wo zum ersten Male, wie diess nachmals in romanischen Werken üblich wurde, die Ausläufer des goldenen Blattwerkes mit bunten Farben und Deckweiss

---

[1]) Eine interessante Zusammenstellung solcher Auszüge aus römischen Mosaikinschriften giebt *Schnaase* Bd. III. p. 568 und 574. In S. Gallen begann die Vorliebe für goldglänzende Malereien schon zu Hartmuts Zeiten 872—83. *Ratperti*, Casus S. Galli c. 29. ed. *Meyer v. Knonau* p. 53. *Pertz* II p. 72. Aehnliche Nachrichten aus S. Gallen finden sich bei *Ekkehard* a. a. O. p. 150.

[2]) Abgebildet im Anzeiger für schweizerische Geschichte und Alterthumskunde 1857 Nr. 2.

[3]) Aehnliche Initialen enthält der Rheinauer Codex Nr. LXXI. in der *Cantonalbibliothek in Zürich*.

belebt sind. Dazu kommen dann häufig allerlei bizarre Thiergestalten, Vögel, Bären u. s. w. die jetzt nicht mehr stilisirt werden, sondern weit mehr als früher naturalistisch aufgefasst sind.

Ausser S. Gallen besitzt die Stiftsbibliothek von Einsiedeln eine Anzahl aus dem X. Jahrhunderte stammender Miniaturhandschriften. Indessen bieten dieselben nur geringe Beiträge zur weiteren Erkenntniss der damaligen Kunst, sie zeigen höchstens wie eine allmählige Verflachung und Ausnutzung der aus früherer Zeit bekannten Formen und Combinationen auch in weiteren Kreisen eingerissen hatte. Es begann jetzt das Streben durch eine complicirte Verschlingung möglichst vieler Buchstaben zu glänzen. So wird auf einem Blatte des Evangeliarum Nr. 121. das Anfangswort der Ostermesse „Resurrexit" derart dargestellt, dass sich die Buchstaben zu einer einzigen unentwirrbaren Chiffre von goldenen Zügen, Bandverschlingungen und Blättern auf purpurnem Grunde verbinden.[1]) Figürliche Darstellungen weisen gewöhnlich auf die Benutzung byzantinischer Schablonen hin. Solche Beispiele zeigt das Evangeliarium Nr. 17. Dasselbe enthält ausser den Bildnissen der vier Evangelisten und den Canones, die von rundbogigen Säulenarcaden mit Heiligenbüsten und allerlei Gefieder in goldener und silberner Bemalung eingefasst sind, die oben (Fig. 26.) abgebildete Gestalt des thronenden Heilandes und zu seinen Füssen ein kniender Abt, der ihm das Evangelium überreicht. Christus erscheint hier mit allen Vorzügen und Schwächen byzantinischer Kunst. Er ist jugendlich, unbärtig dargestellt, die Gewandung in grossartigem Flusse wohl geordnet, die Haltung ernst und feierlich, aber die Lust an stofflichem Gepränge ist soweit gediehen, dass die Zeichnung mit Ausnahme der rothen Umrisslinien ausschliesslich mit goldenen Zügen und bei dem Abte in Silber ausgeführt ist. Roher noch und ungeschickter giebt sich die byzantinische Weise in dem angeblich aus dem X. Jahrhunderte stammenden Codex Nr. 155. zu erkennen. Das Titelblatt enthält den thronenden Heiland von einer rundbogigen Säulenarcade eingefasst. Die Rückseite die gleichfalls sitzende Gestalt des heiligen Gregor, der einem Diakonen die ihm vom heiligen Geiste eingegebenen Worte dictirt. Beide Bilder sind auf schmutzigem Purpurgrunde mit schweren Deckfarben gemalt, ohne Anwendung des Goldes, aber, wie die Byzantiner pflegten, mit grünen Tönen in den Schattenparthien der nackten Theile. Die Verhältnisse sind nicht ungeschickt, die Köpfe nicht unschön, auch die Gewandungen sind wohl geordnet, aber das Ganze ist doch nur ein Denkmal jener traurigen Consequenzen, die einmal eintreten

---

[1]) Aehnliche Räthsel, ein grosses Q (uomodo), enthält der Codex Einsiedlensis Nr. 256. aus dem XI. Jahrh.

mussten, nachdem man die zum Fortschritte unentbehrlichen Rückblicke in die umgebende Natur vergessen hatte. [1])

Grössere Werke, Tafelbilder und Wandmalereien, sind aus diesem Zeitalter keine erhalten geblieben, dagegen fehlt es nicht an interessanten Nachrichten über solche Unternehmungen. Was einst Gregor der Grosse von den Bildern gesagt hatte, dass sie ein Lehrmittel für diejenigen seien, denen die Lectüre der heiligen Schriften unzugänglich sei, das musste eben jetzt, wo das Bekehrungswerk einen so grossartigen Aufschwung genommen hatte, noch in viel höherem Maasse in Betracht kommen. So schildert schon Ratpert in seinem Lobgedichte auf das in der zweiten Hälfte des IX. Jahrhunderts vollendete Fraumünster in Zürich die Pracht der Farben, „die mit künstlerischer Hand aus Stoffen aller Weltgegenden gemischt und aufgetragen, die Flächen der Fenster und die Decke schmücken, die Wände, die überall mit Silber, Erz und Gold geziert seien u. s. w.“ [2])

---

[1]) Unter den nachträglich mit der Bongars'schen Sammlung für die *Berner Stadtbibliothek* erworbenen Manuscripten sind hier die folgenden aus dem X. Jahrhundert stammenden Miniaturcodices zu erwähnen: 1) das *Evangeliarium Nr.* 348. mit den Emblemen der Verfasser von rundbogigen Säulenarcaden umrahmt. Fleissig in trüben Deckfarben ausgeführt. 2) *Codex Nr.* 9. das Gedicht des Rabanus Maurus „zum Lobe des Kreuzes“ (Vgl. *Piper*, monumentale Theologie S. 300 u. f.) Der Verso jeder Seite von einem Ornamentsaume umgeben, in der Mitte ein gleichschenkeliges Kreuz, das bald farbig aus dem Texte sich abhebt, bald weiss zwischen der bunten Schrift ausgespart ist. 3) *Codex Nr.* 88. Aratus, übersetzt von Caesar Germanicus, wovon unten im Abschnitt über romanische Miniaturen die Rede sein wird. Endlich bewahrt das *S. Ursusstift in Solothurn* ein schönes *Evangeliarium*. Dasselbe wurde, wie mir Herr Domprobst *Fiala* in Solothurn mittheilte, in der ersten Hälfte des X. Jahrhunderts in *Hornbach* (Rheinpfalz) geschrieben. Der Eingang des Buches enthält 4 Miniaturen, welche der Reihe nach die Uebergabe desselben vom Schreiber an den Abt, vom Abte an S. Pirmin, von diesem an den heiligen Petrus und vom Apostelfürsten an Christus darstellen. Die Malerei ist mit schweren Deckfarben ausgeführt. Der Hintergrund in verschiedenen Plänen, durch weisse oder schwarze Horizontalstriche getrennt, blau, weiss und purpurn bemalt. Die Gestalten im Zeitcostüme äusserst roh behandelt, die Bewegungen: gnädiges Empfangen und tiefe Verbeugung, je nach dem Verhältniss des Gebenden und des Beschenkten sich steigernd, herkömmlich steif. Die Köpfe, von goldenen Nimben umgeben, in strenger Vorderansicht ohne Ausdruck, die Gewänder sackartig herunterhängend, ohne Rücksicht auf die Bewegungen durch spärliche geradlinige Faltenstriche in dunkler Farbe und mit Deckweiss belebt. — Die zahlreichen Initialen stimmen in Composition und Technik mit den gleichzeitigen S. Galler Arbeiten überein. Die Stärke der Buchstaben Gold von rothen Contouren eingefasst, ohne die weissen Trennungslinien, welche die früheren Maler auszusparen pflegten. Der Grund eintönig blau. Viel Geriemsel in dreitheilige Blätter auslaufend.

[2]) *G. v. Wyss*, Geschichte der Abtei Zürich. Mittheilungen der antiq. Ges. in Zürich. Bd. VIII. S. 17. und p. 11. der Beilagen.

Noch bedeutender waren ohne Zweifel die Unternehmungen, welche gleichzeitig in S. Gallen stattfanden. So hatte Abt Grimald (841—72) zur Ausschmückung der von ihm erbauten Aula, der Abtswohnung, die Maler eigens aus Reichenau kommen lassen.[1]) Unter seinem Nachfolger Hartmot begann sodann die Ausschmückung der Klosterkirche mit goldglänzenden Malereien.[2]) Auch im X. Jahrhundert wurde Namhaftes geleistet. Unter den damals in S. Gallen lebenden Künstlern nennt Ekkehard IV. mit besonderem Lobe Notker den Arzt und Chunibert. Beide werden als ebenso bedeutende Gelehrte wie kunsterfahrene Maler geschildert, die sich nicht bloss in kleineren Werken, wie Miniaturen und dgl., sondern auch in Wand- und Deckenmalereien versuchten.[3]) Auch Ekkehard II. „der Höfling" wird als Maler genannt.[4]) Ohne Zweifel unterstützte die Thätigkeit dieser Männer die umfassenden Unternehmungen, welche durch den im Jahre 837 erfolgten Klosterbrand veranlasst worden waren. So werden namentlich aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts eine Reihe von Wandmalereien angeführt, welche Abt Ymmo und dessen Nachfolger Ulrich ausführen liessen. Ersterer liess die Klosterkirche, die Kirche des heiligen Otmar und die Conventgebäude (monasterium) ausmalen, Letztere mit Scenen aus dem Leben des heiligen Gallus, wozu Ekkehard IV., der berühmte Fortsetzer der Casus S. Galli nachmals die Verse dichtete, Abt Ulrich eine von ihm erbaute Heiliggrabkirche mit zwei Gemälden schmücken, von denen das Eine die Himmelfahrt der Maria und das Andere den Tod des heiligen Johannes vorstellte.[5])

Die letzten bedeutenden Nachrichten, welche über die Malerei des X. Jahrhunderts vorliegen, stammen aus den Stiften am Untersee, zunächst aus Reichenau-Münster (Mittelzell), wo Abt Witigowo ein Wandgemälde, die Madonna mit dem Christuskinde auf dem Schooss und die Heiligen Marcus und Januarius darstellend, ausführen und die Felderdecke des Kreuzganges (Claustrum) mit Bildern schmücken liess, in denen die Geschichte

---

[1]) *Ratpert*, Casus S. Galli, *Meyer v. Knonau* p. 38. *Pertz*, II. p. 68. Die auf die Ausschmückung bezüglichen Verse finden sich abgedruckt bei *Dümmler*, S. Gall. Denkmale p. 213. vgl. ebendaselbst p. 252.

[2]) Nam parietes basilicae sancti Galli, et in choro et foris chorum, et posteriora templi, sicut modo cernuntur, pictura deaurata idem eodem in tempore fecit ornari et comi. *Ratperti*, Casus S. Galli c. 29. ed. *Meyer v. Knonau* p. 53. *Pertz* II. p. 72.

[3]) Von *Notker* heisst es: picturas quidem post arsuram plures Gallo fecerat, ut videre est in ianuis et laqueari ecclesiae et libris quibusdam. Von *Chunibertus*: scriptor directissimus, doctor summe planus, pictor ita decorus, ut in laquearis exterioris sancti Galli aecclesiae circulo videre est. *Ekkehard* ap. *Pertz* II. p. 136. u. 138.

[4]) *Pertz* a. a. O. n. 16. *v. Arx*, Geschichten des Kantons S. Gallen. I. p. 237.

[5]) *Ekkehard* bei *Pertz* II. p. 150 und 151. *Dümmler* in *Haupt's* Zeitschrift für deutsches Alterthum. Bd. XIV. (neue Folge Bd. II.) S. 2. und 34. u. ff.

des Klosters und die Thaten früherer Aebte und Mönche geschildert waren.[1] Auch das benachbarte Petershausen blieb nicht zurück. Bischof Gebhard II. (980—96) liess die von ihm erbaute Kirche aufs Reichste mit Malereien schmücken. An der linken Wand sah man die verschiedenen Darstellungen aus dem alten Testamente, an der rechten Scenen aus dem neuen Bunde. „Wo das Bildniss unseres Herrn vorkam, da war das Haupt von einem goldenen Kreise umgeben. Der Bischof von Venedig hatte Gebhard einen ganzen Scheffel von der griechischen Farbe, welche Lazur heisst, geschenkt. Diese treffliche Farbe ist denn auch sehr reichlich, wie wir selbst gesehen haben, in diesen Wandmalereien angebracht.“[2] Im Chore, wie es scheint an der Decke,[3] liess der Bischof in einem besonderen Gemälde das Bild der Gottesmutter mit Gold und den besten Farben malen, und um sie herum in Kreuzesform die zwölf Apostel.

---

1) *Purchardus*, Carmen de gestis Witigowonis abbatis bei *Pertz*, IV. pag. 629. Vers 344—359.

2) Chron. bei *Mone*, Quellensammlung, lib. I. c. 22. p. 123.

3) Darauf deutet der Ausdruck „super chorum“ lib. I. c. 48. p. 129.

DRITTES BUCH.

DIE ROMANISCHE KUNST.

ERSTES KAPITEL.

EINLEITUNG.

Das XI. Jahrhundert bezeichnet einen bedeutsamen Wendepunkt für die Geschichte der nordischen Kunstentwickelung. Es ist die Zeit von der wir das eigentliche Mittelalter datiren.

Aus den Gährungen und Kämpfen, welche dem Sturze der karolingischen Monarchie gefolgt waren, hatten sich allmählig wieder festere Zustände und geordnetere Verhältnisse herausgebildet. In Deutschland gelang es den sächsischen Kaisern das Reich von den Barbaren zu befreien, und auf Grundlage neuer, dem Volksgeiste zusagender Einrichtungen einen kräftigen Ausbau der Reichseinheit durchzuführen. Diese Machtentfaltung und die Römerzüge erweiterten den Gesichtskreis und wie unter den neugefestigten Zuständen die materiellen Verhältnisse sich hoben, so traten auch für die künstlerische Entwickelung wieder bessere Zeiten ein. Aehnliches ist in anderen Ländern zu beobachten: in die Grenzscheide des X. und XI. Jahrhunderts fällt die Entstehung des heutigen Frankreichs und bald darauf die Begründung des normännisch-sächsischen Reiches in England. Ueberall begegnen wir einem Streben nach nationaler Entwickelung und den mannigfaltigen Aeusserungen eines selbständig gereiften Volksgeistes in Staat und Sitte, Sprache und Kunst. Wohl hatten ähnliche Erscheinungen schon früher stattgefunden, allein sie standen noch in heidnischer oder doch nicht in völlig christlicher Umgebung. Die Abhängigkeit von der Antike war vorerst eine Nothwendigkeit, und zwar eine so grosse, dass sich das erste Jahrtausend gar nicht von derselben zu befreien vermochte. War dann freilich das Ergebniss ein Anderes als es sich in den gleichzeitigen Zuständen des Orients darstellte, so lag der Grund dazu in dem Charakter

der germanischen Völker. Ihre Individualität war zu kräftig und zu sehr ausgesprochen, als dass hier eine ähnliche Erstarrung denkbar gewesen wäre, wie sie die Geschichte des oströmischen Reiches zeigt. Sie selbst, das Freiheitsgefühl der Germanen war es, die den Sturz der karolingischen Herrschaft herbeigeführt hatte, und dem entsprachen denn auch die Verhältnisse, die sich in der Folge für das mittelalterliche Leben feststellten. Ueberall zerfällt die grosse allumfassende Einheit und löst sich auf in eine Masse einzelner Gruppen, die bald parallel und friedlich, bald im Kampfe gegeneinander, doch stets demselben Ziele entgegenringen.

Es ist begreiflich dass unter solchen Umständen eine Kunst sich nicht mehr zu behaupten vermochte, die, wie die römische, eine ganze Welt ihren nivellirenden Gesetzen unterworfen hatte. Zwar bot auch das Christenthum das Bild einer grossartigen Einheit dar, allein seine Herrschaft liess die individuelle Entwickelung des Einzelnen unberührt, sie gewährte innerhalb der allgemeinen Schranken derselben eine vollkommen freie Bethätigung. Grund genug dass auch in künstlerischer Beziehung das neu erwachte Nationalleben seine Anforderungen erhob.

Zu diesem raschen und durchgreifenden Umschwunge trug noch ein anderes Moment das Seinige bei. Inmitten der allgemeinen Zersetzung hatte sich allmählig die Ansicht verbreitet, dass eine unverbesserliche Sündhaftigkeit die Menschen beherrsche und dass mit aller Einsicht und Klugheit eine Abhülfe nicht mehr zu finden sei. Der chiliastische Wahn von dem bevorstehenden Weltuntergange stimmte die Gemüther zu einer förmlichen Zerknirschung und viele Calamitäten, welche damals hereinbrachen, erhöhten die Furcht und schienen die bangen Erwartungen zu bestätigen. Eine allgemeine Aufregung hatte sich der Menschen bemächtigt. Als dann aber das zweite Jahrtausend hereinbrach und die Erde nicht aus ihren Fugen wich, als Sonne und Mond ihren Glanz behielten, da war es ein freudiger Enthusiasmus, der sich überall durch fromme Stiftungen und glänzende Kunstschöpfungen zu Ehren der Kirche verewigte. So giebt es eine Menge von Gotteshäusern, in deren Geschichte das XI. Jahrhundert irgend einen gewichtigen Abschnitt bezeichnet, sei es deren Stiftung, sei es eine Dotation oder ein Umbau auf Grund eines älteren Heiligthums. „Es war", sagt ein Chronist, „als ob die ganze Welt, das Alte abwerfend, das weisse Feierkleid des Kirchendienstes anlegen wollte."

Nach solchen Krisen und unter solchen Verhältnissen konnte es nicht fehlen, dass sich die Geistlichkeit vorwiegend an den künstlerischen Unternehmungen betheiligte. Ein freies zünftiges Bürgerthum gab es noch nicht, erst später hat sich dasselbe herausgebildet. Wie das Studium und der Besitz der Wissenschaften, so lag auch die Ausübung der Kunst vorzugsweise in kirchlichen Händen. Es erklärt diess manche Erscheinungen,

welche die mittelalterliche Kunst in den ersten Jahrhunderten ihres Auftretens zeigt. Zunächst ist es einleuchtend, dass bei einer so umfassenden Thätigkeit, wie sie den damaligen Geistlichen zukam, ein tieferes Eingehen in das Einzelne unmöglich wurde, und dass sich mithin das Gefühl für die zartere Schönheit nothwendig abstumpfen musste, oder wenigstens nicht weiter entwickeln konnte. Es ist daher eine bemerkenswerthe Erscheinung, dass, während die romanische Architektur z. B. geistreiche Baugedanken und neue originelle Formen in grosser Zahl aufzuweisen hat, gerade dasjenige, was die hierauf folgende Gothik charakterisirt, die kleinbürgerliche Liebe und Sorgfalt, mit welcher der Handwerker das Einzelne behandelt, ihr vollständig abgeht. Es erklären sich daraus die ausserordentlichen Unregelmässigkeiten der Ausführung und der Maassverhältnisse, welche man bei näherer Aufmerksamkeit fast an allen mittelalterlichen Monumenten entdeckt. Aehnliches zeigt sich im Detail dieser Bauten. Der römische Stil verlangte, dass auch die reichste Verzierung an dem ganzen Gebäude an derselben Stelle wiederkehren sollte. Ein Tempel z. B. oder eine Colonnade konnte nur in einheitlicher Weise nach dem Stile einer bestimmten Säulenordnung componirt werden. Wo aber mehrere dieser Säulenordnungen vorkommen, da behauptete dennoch das Gesetz der Einheit insofern seine Geltung, als ein Wechsel der verschiedenen Ordnungen nur von Stockwerk zu Stockwerk zugelassen wurde. Dem mittelalterlichen Gefühle war diess unerträglich. Man konnte sich die Verzierungen nur als den Ausdruck der eigenen Phantasie, von persönlicher Empfindung eingegeben denken. Daher denn die ausserordentliche Mannigfaltigkeit von immer neuen Formen und Compositionen, die mit jedem einzelnen Gliede wechseln, so dass oftmals kaum zwei Stützen derselben Reihenfolge den gleichen Schmuck an Kapitälen und Gesimsen zeigen.

Und doch lag in dieser scheinbaren Willkür gerade der Antrieb zu einer höheren Consequenz verborgen. Sobald nämlich bei aller Mannigfaltigkeit der Einzelnheiten die grossen Züge nur einer einheitlichen Gliederung sich unterordnen, so entsteht ein neues Gesetz, dasjenige des rhythmischen Wechsels, der Gruppe, und damit hat bekanntlich die Architektur des Mittelalters eine neue und gleichzeitig eine ihrer fruchtbarsten Aufgaben gelöst.

Anders verhält es sich mit den Schwesterkünsten, der Plastik und der Malerei, die während des ganzen Mittelalters der grossartigen Entwickelung der Architektur gegenüber in weitem Rückstande verblieben. Schon der Mangel einer festen Sitte und eines ausgeprägten Charakters, der sich in jener Zeit so wechselvoller Erregtheit und innerer Widersprüche schwer zu entwickeln hatte, war einer höheren Ausbildung dieser Künste hinderlich. Die Empfindungen ferner, welche ihre Werke beseelen, sind überaus feiner

Natur, jede Einzelnheit verlangt eine zarte und eingehende Behandlung, denn während ein Bauwerk, selbst bei mangelhafter Detailgliederung, noch immer durch die Harmonie seiner Verhältnisse imponirt, so kann die menschliche Gestalt durch den geringsten Fehler des Bildners zur Unkenntlichkeit, ja bis zur Beleidigung entstellt werden. War hier allein schon die Universalität, die man von dem Künstler forderte, einer Vollendung hinderlich, so gesellte sich ein anderes Moment nicht weniger ungünstig dazu bei. Die Griechen, auch die der ältesten Zeit pflegten stets ihre Blicke auf die umgebende Natur zu richten. Das Mittelalter dagegen tritt ihr geradezu feindselig entgegen; es erklärt sie für sündhaft und verpflichtet den Menschen zum unablässigen Kampfe mit derselben. Nicht die Natur war es also, aus welcher die mönchischen Künstler ihre Anregungen schöpften, sondern die Erzeugnisse der spätrömischen, der altchristlichen und etwa der byzantinischen Kunst, also lauter abgeleitete, halbverstandene und bereits veraltete Vorbilder. Es erklärt sich daraus, dass wir insbesondere den Werken der romanischen Plastik und Malerei nur eine untergeordnete Stellung einräumen können, und diese beiden Kunstgattungen vorherrschend als Dienerinnen der Architektur zu betrachten haben.

Was endlich die äusseren Erscheinungen betrifft, unter denen sich die Kunst des Mittelalters entwickelt, so sind hier wie im Alterthum verschiedene Stile zu unterscheiden. Aber während bei den Griechen z. B. der dorische und der jonische Stil gleichzeitig bestanden, so dass sich in diesen Kunstrichtungen vielmehr die nationale Verschiedenheit der beiden Hauptstämme als die Aufeinanderfolge zweier Entwickelungsstufen ausspricht, so ist im Mittelalter umgekehrt die chronologische Scheidung maassgebend und es treten die localen und nationalen Verschiedenheiten auffallend zurück.

Wie die Kirche das ganze mittelalterliche Dasein beherrschte und das Christenthum allen seinen Bekennern dieselben Ziele stellte, so traten auch die Nationen in ein Verhältniss gleichartiger Culturthätigkeit. Alle Völker des christlichen Abendlandes, die Deutschen, Engländer und Franzosen voraus, in zweiter Linie die Spanier und die Völker des skandinavischen Nordens, endlich die Italiener, sie alle sind gemeinsame Träger eines und desselben Stiles. Wir unterscheiden sodann in der mittelalterlichen Kunstentwickelung zwei grosse Hauptepochen: diejenige des romanischen und die des gothischen Stiles. Zwischen beide aber fügt sich als eine dritte, schwer zu begrenzende Epoche die des sog. Uebergangsstiles, der ein Gemisch der beiden ersteren Kunstweisen darstellt, so nämlich, dass entweder romanische Grundformen mit gothischen Elementen in einem bloss decorativen Sinne ausgestattet werden (Münster zu Basel), oder dass sich die grossen technisch-statischen Neuerungen, welche die Gothik mit sich brachte, noch im alten romanischen Formgewande darstellen (Dom zu

Chur). Zu bemerken ist endlich, dass sich zwischen diesen drei Stilepochen eine gleichmässige chronologische Begrenzung nicht durchführen lässt, sondern wir begegnen vielmehr überall jenem naturgemässen Unterschiede zwischen denjenigen Gegenden, von denen die Initiative zur Neuerung ausgeht, und anderen Punkten, welche sich wieder mehr passiv verhalten und die neuen Elemente nur langsam und schüchtern aufnehmen.

ZWEITES KAPITEL.

DAS ROMANISCHE BAUSYSTEM.

Schon im karolingischen Zeitalter war eine deutliche Einwirkung germanischer Elemente auf die Kunst zu verspüren. Indessen es blieb bei einzelnen vorherrschend äusserlichen Erscheinungen, zu einer eigentlichen Verschmelzung dieser neuen Formen und Gedanken mit dem antiken Systeme kam es noch nicht. Es fehlte hiezu die gestaltende Kraft, welche diese Elemente sofort entwickelt und mit denselben eine durchgreifende Umbildung des bisher überlieferten Stiles versucht hätte. Aber es fehlte auch die äussere Grundlage, eine neue dem germanischen Charakter völlig entsprechende Ordnung in Staat und Sitte, denn es ist ja bekannt wie Karls des Grossen Bestrebungen im Grunde genommen doch nur auf eine Wiederherstellung der altrömischen Universalherrschaft zielten und dass auch die Ideale, welche dem Kaiser in Wissenschaften und Künsten vorschwebten, wesentlich auf antiker Grundlage beruhten. Erst die Kämpfe, welche seit dem Sturze der alten Reichsgewalt den Schluss des ersten Jahrtausends füllten, riefen allmählig einen Umschwung der Dinge herbei, und wie aus den Trümmern heraus sich allmählig eine Reihe nationaler Staaten sonderten, so prägt sich das Streben nach einer Geltung eigenartiger Systeme und Formen auch in dem künstlerischen Entwickelungsprocesse aus.

Der künstlerische Stil, der seit dem Beginn des XI. bis zum XIII. Jahrhunderte der herrschende wurde, führt in der Kunstgeschichte den Namen des romanischen Stiles. Es ist dieser Ausdruck nun freilich nicht in dem Sinne zu deuten, als ob jener Stil den Völkern romanischen Stammes seinen Ursprung verdankte, oder dass er von ihnen speciell gepflegt worden wäre, sondern es entspricht dieser Name lediglich dem Wesen des Stiles selbst, der im Grunde genommen nichts anderes als eine Zersetzung und Befruchtung der Antike durch die neuen germanischen Elemente versinnlicht, einen Process. der auch auf sprachlichem Gebiete zu verfolgen ist, wo bekanntlich durch eine ähnliche Verschmelzung altrömischer und germanischer Elemente die

neuen romanischen Idiome entstanden. „Im Ganzen behielt man“, wie Schnaase [1]) sich ausdrückt, „die alte Form nur bei, bis man Anderes an ihre Stelle zu setzen wusste, während der Sinn beständig auf ein Neues gerichtet war, auf jenes gemeinsame Ideal des Mittelalters. Dieses Ideal stand aber nicht als ein klares Bild mit festen Umrissen vor der Seele, sondern äusserte sich nur als ein dunkles Formgefühl, das von dem Hergebrachten nicht befriedigt war und es umzugestalten suchte. Die Entwickelung des neuen Typus begann daher an kleineren Theilen, schritt zu wichtigeren fort und brachte nur allmählig die völlige Umbildung des Alten hervor.“

Man pflegt noch jetzt diesen Stil nicht selten den „byzantinischen“ oder den „lombardischen“ zu nennen. Allein das Wesen der byzantinischen Architektur, die unter Justinian ihre höchste Entwickelung erreichte und typisch erstarrt noch heute in den neugriechischen Ländern und in Russland fortlebt, äussert sich in ganz anderen Merkmalen und was sodann die Ableitung von der Architektur der Lombarden betrifft, so beruht dieselbe eben nur auf einer irrigen, allzu frühen Datirung der romanischen Bauten Oberitaliens. Endlich ist auch der Name eines „Rundbogenstiles“, mit dem man zuweilen die Architektur dieses Zeitalters belegt, ein ungenügender. Er spielt nur auf ein äusserliches Merkmal an, in welchem der Charakter der romanischen Baukunst sich ebenso wenig erschöpft, als die formale Anwendung des Spitzbogens das Wesen der Gothik bestimmt.

Wir versuchen es zunächst ein allgemeines Bild von der Architektur der romanischen Epoche zu entwerfen. Wie im vorhergehenden Zeitraume so bleibt auch jetzt die **Basilika** die in der kirchlichen Baukunst herrschende Form der Anlage. Die Ausbildung dieser entwickelungsfähigen Grundgestalt ist es, welche die mittelalterliche Architektur mit all ihrem Kraftaufwande und mit dem ganzen Enthusiasmus fördert, welcher diesem Zeitalter eigenthümlich war. Die Hauptanlage der romanischen Basiliken ist im Wesentlichen dieselbe, wie sie sich bereits in karolingischer Zeit in dem Klosterplane von S. Gallen festgestellt hatte, dagegen lässt sich jetzt deutlicher als früher ein Streben nach bestimmten Regeln, insbesondere für die Disposition des Grundplanes erkennen. Da die meisten, oder doch die bedeutendsten Kirchen des XI. und XII. Jahrhunderts in Verbindung mit geistlichen Instituten, mit Stiften und Klöstern errichtet wurden, so galt es in erster Linie für die Bedürfnisse der geistlichen Corporationen, d. h. für eine zweckentsprechende Ausbildung der östlichen Theile, des Chores zu sorgen. [2]) Die Anlage einer halbrunden Apsis im unmittelbaren Anschlusse

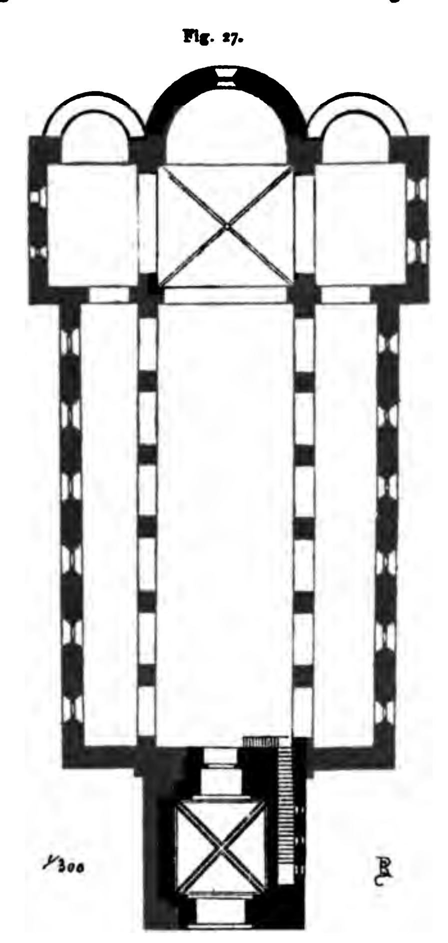
---

[1]) Geschichte der bildenden Künste. Bd. IV, 1. S. 109. der neuen Aufl.

[2]) Eine interessante Stelle enthält die Chronik von Petershausen. lib. III. c. 7. bei *Mone*, Quellensammlung der Badischen Landesgeschichte. Bd. I. S. 141.

an das Langhaus mochte sich wohl für die kleineren Bauten von Pfarrkirchen und Kapellen eignen, einer so grossen Zahl von Geistlichen dagegen, wie sie die Convente des Mittelalters vereinigten, genügte diese Bauform nicht mehr. Es wurde daher bald zur allgemeinen Sitte, dass man grössere Basiliken wenigstens mit einem Querschiffe versah. An das Langhaus fügt sich ein bald mehr oder weniger kräftig über die Seitenmauern ausladender Querbau, in dessen Mitte, als Fortsetzung des Hauptschiffes, vier mächtige in Quadrate aufgestellte Pfeiler durch Halbkreisbögen (Gurtbögen) verbunden sind. Es folgt sodann östlich, entweder im unmittelbaren Anschlusse an die Vierung des Querschiffes, (Fig. 27.) oder durch einen quadratischen Vorraum, das Altarhaus, von derselben getrennt, die halbrunde, in der Regel mit drei Fenstern versehene Tribuna oder Apsis. Zuweilen entsprechen derselben zwei kleinere Nebentribünen, bald wie in S. Imier in directem Anschlusse an die Ostseite der Querschiffflügel, bald, wie diess in der Stiftskirche von Payerne vorkommt (Fig. 28.) und vorhandenen Resten zufolge auch an der früheren Kirche zu Avenches der Fall war, wieder durch ein viereckiges Altarhaus von derselben getrennt. Im Vergleich mit den altchristlichen Basiliken ist also in den romanischen Bauten die Kreuzgestalt deutlicher ausgesprochen. Moderne Symboliker erkennen darin eine Anspielung auf das Kreuz des Heilandes, indessen, hätte man wirklich eine solche beabsichtigt, so würde man ohne Zweifel für eine noch bestimmtere Form gesorgt und namentlich die Querarme länger gebildet haben.

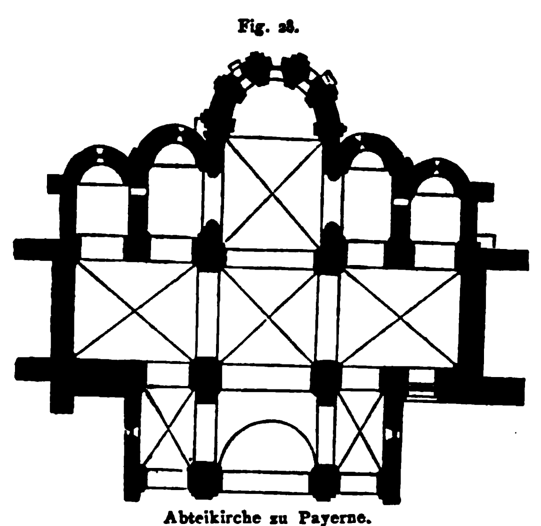
Fig. 27.



• Stiftskirche zu S. Imier.

Selbstverständlich erlitt die Anordnung des Chorbaus mancherlei Abänderungen. Solche waren entweder das Ergebniss bestimmter Ordensvorschriften, oder es lag ihnen ein provincieller Einfluss zu Grunde. Dahin gehört u. a. die Vorliebe für den geradlinigen Chorabschluss, der insbesondere für die romanischen Bauten der nördlichen und östlichen Schweiz charakteristisch ist,[1]) oder im Gegensatze hiezu jene glänzende Chorentwickelung, welche unter dem Einflusse französischer Vorbilder in den Münstern von Basel und Lausanne erscheint, an letzterem Orte freilich in den späteren Formen des Uebergangsstiles. Der Gedanke jedoch ist völlig romanisch und weist auf jene alten Vorbilder zurück, welche im Laufe des XI. und XII. Jahrhunderts im südlichen und mittleren Frankreich entstanden. Die Wölbung der Apsis wird hier nicht von einer ununterbrochenen Umfassungsmauer getragen, sondern sie ruht auf einer offenen Bogenstellung, um die sich ein concentrischer, halbrunder Umgang — gleichsam als Fortsetzung der Seitenschiffe — herumzieht. In den französischen Kirchen pflegen sich an diesen Umgang noch radienförmig eine Reihe von halbrunden Kapellen zu schliessen. Die schweizerischen Bauten sind in dieser Hinsicht einfacher. In Basel fehlen die sogenannten Radiantenkapellen ganz und in Lausanne ist es eine einzige halbrunde Apsis, welche östlich aus der Mitte des Umgangs hervortritt.

Fig. 28.



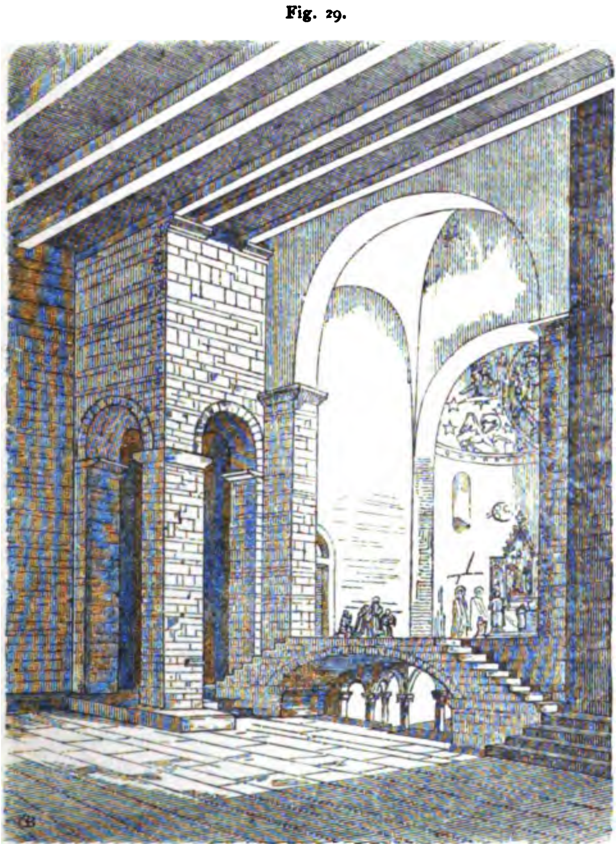
Abteikirche zu Payerne.

Der zunehmenden Bedeutung, welche der Reliquiencultus seit der altchristlichen Epoche erlangt hatte, ist schon früher, bei Anlass der Doppelchöre, gedacht worden. Es hängt damit noch eine andere Einrichtung, nämlich diejenige der Chorgrüfte oder Krypten zusammen. In den

[1]) Dom zu Chur, Abteikirche von Muri, Grossmünster, Fraumünster und S. Peter in Zürich, Oberwinterthur, Allerheiligen zu Schaffhausen, Diessenhofen, Wagenhausen, Stein am Rhein, Pfyn, Reichenau-Unterzell, Petershausen bei Constanz, Dom zu Constanz. In der Westschweiz ist mir von grösseren Bauten mit geradlinigem Chorschluss nur die alte S. Ursuskirche in Solothurn bekannt.

altchristlichen Basiliken Ravennas sind es nur kleine unterirdische Gemächer oder Kammern, welche die Reliquien der Heiligen oder das Grabmal des Titularpatronen enthalten und durch einen oder mehrere Gänge mit der Oberkirche in Verbindung stehen. Im Mittelalter dagegen erweitern sich diese Gelasse zu ausgedehnten Hallen, zu förmlichen Unterkirchen, die nicht selten den ganzen Raum unterhalb des Chores einnehmen, mitunter sogar, wie diess im Basler Münster der Fall war, sich weiter gegen Westen, unterhalb der Vierung, fortsetzen. Eine Anordnung ungleich hoher Räume oder Hallen, wie sie die Basilikenanlage zeigt, war in den Krypten

Fig. 29.



* S. Nicola in Giornico.

schon ihrer unterirdischen Lage wegen ausgeschlossen. Diese Grüfte sind nichts anderes als niedrige Hallen, deren Kreuzgewölbe alle gleiche Scheitelhöhe haben und in der Regel von schweren Säulen, oder von wuchtigen Pfeilern in quadratischen Abständen getragen werden. Wie man nun von

jeher den Chor um etliche Stufen über das westlich vorliegende Langhaus erhöhte, so bot die Anlage der Krypten einen willkommenen Anlass dar, diese Auszeichnung noch deutlicher zu gestalten. Nur in den seltensten Fällen ist nämlich die Krypta völlig unterirdisch angelegt. Regel ist, dass sie sich in halber Höhe über den Fussboden des Langhauses erhebt und so mit ihren Gewölben den Unterbau des hohen Chores bildet, so dass sich alsdann zwischen den Treppen, die von dort zum Schiffe herunterführen, die Eingänge zu der Krypta befinden. Diese Anordnung (Fig 29.), die dem Inneren der Kirche einen höchst malerischen und perspectivischen Reiz verleiht, kömmt indessen nur in den romanischen Bauten im Nordosten und Süden des Landes vor: im Grossmünster von Zürich, im Dom zu Chur, in S. Nicola zu Giornico und der Collegiata von Muralto bei Locarno[1]), weist mithin auf oberitalienische Vorbilder, insbesondere auf den Einfluss lombardischer Bauten zurück, wogegen die Krypten der Stiftskirchen von Muri und Schännis, des Domes zu Constanz und der Stiftskirchen von Amsoldingen und S. Ursanne im Canton Bern gegen das Langhaus geschlossen und statt dessen durch seitliche Zugänge mit den Nebenräumen des Chores in Verbindung stehen.

An den Chor schliesst sich, als der zweite Hauptbestandtheil des Kirchengebäudes, das Langhaus oder das Schiff. Dasselbe besteht, wie diess schon bei Anlass der altchristlichen Basiliken beschrieben wurde, in der Regel aus drei parallel nebeneinander laufenden Gängen, die durch Säulen oder Pfeiler getrennt sind, dem Mittelschiffe und den beiden Seitenschiffen oder Abseiten. Die Ausdehnung des Ersteren in der Höhe und Breite beträgt gewöhnlich das Doppelte von derjenigen der Seitenschiffe. Fünfschiffige Basiliken, wie die grossartige Kirche S. Abondio zu Como, kommen in romanischer Zeit sehr selten, in der Schweiz sogar nirgends vor. Auch die Dimensionen sind bescheiden. Während das Mittelschiff der alten S. Paulskirche ausserhalb Roms 77 Fuss breit ist, gehören Basiliken von 40 Fuss Spannweite schon zu den Seltenheiten, 25 Fuss (Metres 7,50) gilt durchschnittlich für eine ansehnliche Weite.[2]) Um so bedeutungsvoller wirkt nun

---

[1]) Eine ähnliche Gruftanlage befindet sich in der romanischen Kirche S. *Carpoforo* bei *Como* und war ehedem auch in der alten 1762 abgebrochenen S. Ursuskirche in Solothurn vorhanden. Cf. *P. Winistörfer* im Neujahrsblatt des Kunstvereins von Solothurn 1855. S. 9. nebst Plan.

[2]) Wir notiren hier in einer kurzen Uebersicht die Hauptmaasse der grösseren romanischen Basiliken in der Schweiz und den nächstliegenden Grenzorten und zwar nach folgendem System: A Gesammtlänge im Innern, B Gesammtbreite im Innern, C Achsenweite des Mittelschiffes (aus der Längenachse der Stützen genommen) D Länge des Querschiffes, E Breite des Querschiffes: *Allerheiligen zu Schaffhausen* A m. 69,51 B 18,82 C 10,50 D 27,20 E 9,47. *Münster in Basel* A m. 66 B m. 23 C m. 13 D 32,60 E 9,60. *Dom zu Constanz* A 63,83 B 25,71

der Aufbau des Ganzen, dessen Gliederung einen neuen Reiz durch die Anbringung der Emporen erhält, die jetzt bei grösseren Gewölbebauten selten fehlen. Gewiss war die alterthümliche Form der Säulenbasilika, wie wir sie schon in dem karolingischen Baurisse von S. Gallen kennen lernten, die ursprünglich vorherrschende. Indessen die Beschaffung der Säulen war mit mancherlei Schwierigkeiten verbunden. Auch da wo die Nähe antiker Ruinen die Benutzung fertiger Werkstücke ermöglichte war dieser Vorrath bald erschöpft, endlich fehlte mancherorts das Gestein, aus welchem diese immerhin ansehnlichen Monolithe hätten herausgeschafft werden können. In solchem Falle liess sich die Säule nun wohl durch den Rundpfeiler ersetzen, wie diess im XI. Jahrhunderte in der Klosterkirche von Romainmotier geschah, allein die Beschaffung solcher Stützen bot, abgesehen von ihrer schwerfälligen Erscheinung, noch mancherlei Schwierigkeiten dar, denen das gesunkene Handwerk dieses Zeitalters nicht mehr gewachsen war. An die Stelle der Säulenbasilika tritt daher das von viereckigen Stützen getragene Langhaus, die Pfeilerbasilika. Basiliken mit gemischten Stützenreihen, d. h. mit abwechselnd aufeinanderfolgenden Säulen und Pfeilern als Träger des Mittelschiffes, sind bisher in keinem Orte der Schweiz nachgewiesen worden. Die Rundbögen (Archivolten), welche diese Stützen verbinden, sind, wofern die Schiffe nicht gewölbt sind, gewöhnlich ohne weitere Gliederungen einfach rechtwinkelig gebildet, darüber herrscht ein Gurtgesimse, worauf der Hochbau des Mittelschiffes, von rundbogigen Fenstern durchbrochen und mit flacher Diele bedeckt, über die Abseiten emporsteigt Die Höhe des Mittelschiffes beträgt in der Regel 2 bis 2 $^1/_2$ Mal das Maass seiner Weite.

C 12,20 D 33,20 E 10,70. *Stiftskirche zu Payerne* A 57,77 B im Osten 16,60 im Westen 13,72 C im Osten 7,50 im Westen 5,30 D 25,66 E 6,90. *Fraumünster in Zürich* A 55,30 B 19,40 C 12,40 D 25,40 E 9,70. *Dom zu Chur* A 52,80 B 25 m. und 24,20 C 13,50 Querschiff fehlt. *Grossmünster in Zürich* A 51 B 22,50 C 10,90 Querschiff fehlt. S. *Abondio bei Como* A 46,50 B 23,40 C 8,50. Innere Seitenschiffe: Achsenweite 4,10 Querschiff fehlt. *Stiftskirche zu Romainmotier* A 41,65 B 14,30 C 7,10 D 24,35 E 5. *Klosterkirche von Muri* A 39,25 B 17,30 C 9,60 D 27,70 E 8,60. *Stiftskirche von S. Imier* A m. 36 B 15, 40 C 7,80 D 18,55 E 6,40 *Ehem. Benedictiner- jetzt Pfarrk. zu Stein a. Rh.* A 35,40 B 14,52 C 8,22 Querschiff fehlt. *S. Johannes Baptista in Grandson* A 34,24 B im Westen 10,17 im Osten 10,08 C 5,95 D 19,43 E Nordseite 8,40 Südseite 9,50. *Stiftskirche von Schönenwerth* A 32,90 B 16,70 C 9 m. Querschiff fehlt. *S. Vittore in Muralto bei Locarno* A 32,60 B 16 C 7,50 Querschiff fehlt. *Stiftskirche von Amsoldingen* A 29,25 B 15,31 C 8,10 Querschiff fehlt. *Kirche von Oberwinterthur* A 29,20 B 15,80 C 8,30 Querschiff fehlt. *Kirche von Biasca* A 29 B im Osten 13,10 im Westen 12,82 C 6,30 und 7,16 Querschiff fehlt. *S. Biagio bei Bellinzona* A 25,80 B 17,30 C 6,30 Querschiff fehlt. *Kirche von Spietz* A 20,85 B 12,30 C 5,80 Querschiff fehlt.

Was endlich den westlichen Abschluss der Basilikenanlage betrifft, so ist hier vorab zu bemerken, dass seit dem Beginn des romanischen Zeitalters der Gebrauch des Atriums, jenes viereckigen, von Säulenhallen umgebenen Hofes, der sich der Eingangsseite der altchristlichen Basiliken anschloss, vollständig aufhört. Man bedurfte desselben nicht mehr, da sich die kirchlichen Gebräuche vielfach geändert und manche derselben, die sich ehedem ausserhalb der Kirche vollzogen hatten, in dieselbe hinein verlegt worden waren. Eine umso grössere Bedeutung gewinnt dafür der Portalbau und zwar gewöhnlich in Verbindung mit Thürmen. Diese letzteren, die z. B. noch in dem karolingischen Plane von S. Gallen als freistehende Bauten projectirt waren, werden nunmehr als eigentliche Bestandtheile des Kirchengebäudes betrachtet, so dass sie, ähnlich den Kuppeln in der Architektur des Orients, einen Hauptschmuck der äusseren Gruppirung bilden. Bei kleineren Anlagen begnügte man sich gewöhnlich mit einem einzigen Thurme, der an der Westseite gebaut den Eingang ins Mittelschiff und darüber gewöhnlich eine gegen die Kirche geöffnete Empore oder Kapelle enthält (Fig. 27.). Bei grösseren Bauten dagegen erheben sich die Thürme paarweise vor die Westfronte über den beiden Seitenschiffen und mitunter zwei andere, wie diess im Basler Münster projectirt war, vor der Ostseite der beiden Querschifflügel. Ebenso erhebt sich bald ein Thurm, bald eine Kuppel über der Vierung. [1]) Wie in der vorigen Epoche so pflegte man jetzt noch die Thürme zuweilen mit Heiligthümern zu versehen, so in der Abteikirche von Payerne und in den Stiftskirchen von Schönenwerth und S. Imier, wo das obere Stockwerk eine Kapelle enthält, die durch Fenster oder Arcaden mit dem Hauptschiffe correspondirt. [2])

Unter den von dem herkömmlichen Basilikenschema abweichenden Grundformen ist die einschiffige Anlage die am häufigsten vorkommende und zwar erscheint dieselbe nicht blos in den ärmlichen Landkirchen, sondern

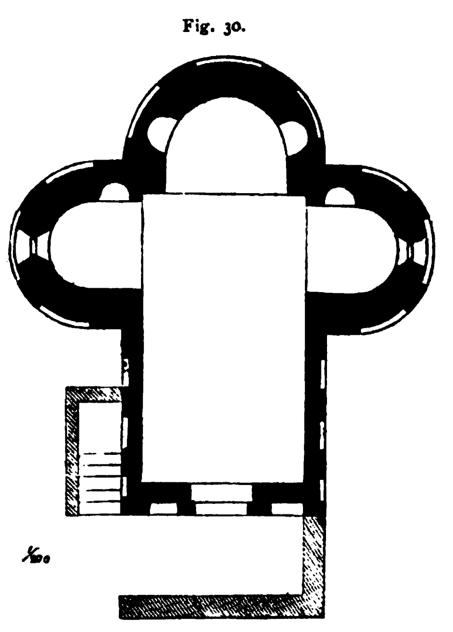
---

[1]) Romainmotier, Payerne, Grandson, S. Sulpice bei Lausanne, S. Pierre de Clages bei Sitten.

[2]) Ueber Payerne vgl. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XVII. Heft 2. S. 36. und 47. Dieselbe Einrichtung wie in Schönenwerth und S. Imier fand sich in der nunmehr abgebrochenen Stiftskirche von *Moutier-Grandval* im Bernischen Jura. (Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde. 1872. Nr. II). Ein „Altare S. Michaelis inter campanilia" wird in der alten *S. Ursuskirche* in *Solothurn* erwähnt (P. Urban Winistörfer, Beschreibung des alten S. Ursen Münsters in Solothurn. Neujahrsblatt des Kunstvereins in Solothurn 1855. S. 6. und *Amiet*, der Erbauer der Kathedrale von Solothurn, Cajetan Mattheus Pisoni. Bern 1865.) Endlich wird auch in *Luzern* seit dem XIV. Jahrh. einer Michaelskapelle zwischen den beiden Thürmen der Stiftskirche und, ebenfalls in gothischer Zeit eines S. Michaels-Altars im Thurm der Kirche *S. Johann zu Schaffhausen* gedacht. *Harder*, Beiträge zur Schaffhauser Geschichte. II. Heft p. 84.

sie wurde nicht selten auch für Gebäude mittlerer Grösse, so für die ehemalige Klosterkirche von Schönthal im Canton Basel, die Kirche von Könitz bei Bern und S. Nicola zu Giornico angewendet. Zweischiffige Kirchen gehören hier wie überall in romanischer Zeit zu den Seltenheiten. Das einzige bekannte Beispiel einer solchen zeigt die wahrscheinlich aus dem XII. Jahrhunderte stammende S. Georgskirche oberhalb Berschis im Canton S. Gallen. Centralbauten und polygone Anlagen, die anderswo häufig als Schlosskapellen, Grabkirchen, Baptisterien und Heiliggrabkirchen verwendet wurden, scheinen in der Schweiz nirgends erhalten zu sein. Auch die sog. Kreuzconchenanlage, die Grundrissform eines Kreuzes mit abgerundeten Haupt- und Querarmen (Fig. 30. und 31.) ist nur in zwei Beispielen, der Heiligkreuzkapelle zu Münster im Canton Graubündten und der Kirche S. Martino sopra Castello bei Mendrisio[1]) bekannt, welche beide auf italienischen Einfluss deuten.

Fig. 30.



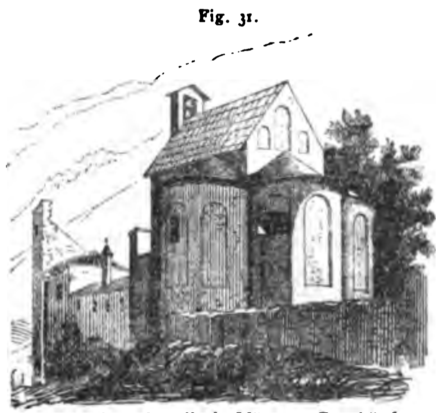
* Heiligkreuzkapelle in Münster (Graubündten).

Zu der malerischen Wirkung, welche die romanische Architektur durch die Gruppirung der Massen erreicht, gesellt sich eine höchst durchgebildete Gliederung der einzelnen Bautheile. An den altchristlichen Basiliken, wenn man von den unlängst entdeckten Monumenten Centralsyriens absieht, spielt der Aussenbau eine sehr untergeordnete Rolle. Im Gegensatze zu dem antiken Tempel beruht der künstlerische Werth jener Gebäude fast ausschliesslich auf der Wirkung des Innern. Hier entfaltet sich die ganze Decorationslust jener prunkliebenden Jahrhunderte, während das Aeussere gewöhnlich aus geringem Materiale, aus Ziegeln oder Bruchsteinen errichtet- und nur mit den nothwendigsten Gliederungen versehen wurde. Es war daher jedenfalls ein

[1]) Die letztere Kirche ist vollständig modernisirt, so dass man sie für ein aus dem XVII. oder XVIII. Jahrhunderte stammendes Gebäude halten könnte, wenn nicht im Innern die Spuren mittelalterlicher Wandmalereien den früheren Ursprung bezeugten.

Fortschritt, dass man seit dem Beginn der romanischen Epoche zu einem monumentaleren Materiale griff und grössere Monumente, wofern nicht besondere Armuth oder andere Umstände die Anwendung von Ziegeln und Bruchsteinen bedingten, aus Haustein errichtete.[1]) Die üblichste Mauertechnik besteht in einem Blockverbande von mittlerer Quadergrösse. Ein solches Material ist aber von Hause aus auf festere Proportionen, auf eine kräftige, deutlich in die Augen springende Gliederung angelegt.

Fig. 31.



* Heiligkreuzkapelle in Münster. Graubündten.

Die Elemente der romanischen Aussendecoration sind im Wesentlichen dieselben, deren sich bereits die altchristliche Baukunst bedient hatte: der Wand- oder der sog. Blendbogen und als Träger desselben die Halb- und Dreiviertelssäule oder der schwach vortretende Wandpfeiler. Letzterer wird, wenn er breiter und mit einem besonderen Kapitäle oder Gesimse versehen ist Pilaster, wenn schmäler und unmittelbar in den Bogen übergehend Lesene genannt.[2]) Diese Gliederung, zunächst ein einfacher Schmuck zur Belebung der Wandflächen soll aber auch in eine nähere Beziehung zu dem Organismus des Inneren treten und so von Aussen schon die räumliche Eintheilung des Gebäudes erkennen lassen. (Fig. 32.) Sie wiederholt sich desshalb in der Breite je nach der Zahl der inneren Arcadenstellungen, so dass sie zugleich als Umrahmung der mit denselben correspondirenden Fenster dient und sie erscheint in zwei übereinander befindlichen Geschossen, sobald das Innere diese Eintheilung zeigt. Die Pilaster werden öfters von Dreiviertelssäulen begleitet, welche unter dem Gesimse durch eine Reihe

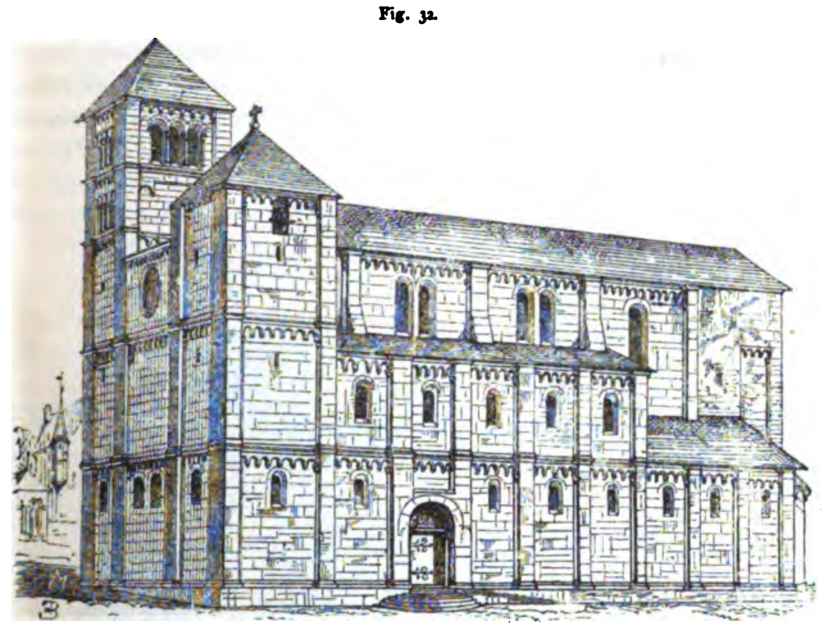
---

[1]) Holzbauten mögen schon früh zu den Ausnahmen gehört haben, wenigstens sind die Nachrichten über solche sehr spärlich. Einer unverbürgten Nachricht zufolge soll im XI. Jahrhundert an die Stelle der alten burgundischen Holzkirche von *Baumes* im waadtländischen Jura ein Steinbau getreten sein. (Anzeiger 1862. Seite 22). Um die Mitte des XII. Jahrhunderts weihte Bischof Amadeus von Lausanne eine in Holz erbaute Kirche zu *Grindelwald*, die aber schon 1180 durch einen Neubau in Stein ersetzt worden war. (Anzeiger 1872. Nr. 2.) Endlich wird einer hölzernen Kapelle zu *Croy* im Canton Waadt gedacht, die noch i. J. 1457 bestanden hatte. (Memorial de Fribourg VI. S. 145).

[2]) *Lesene*, „una lesena", aus dem Altitalienischen stammend, kommt schon in der Schrift Martino Bassi's über die Wiederherstellung von S. Lorenzo in Mailand vor,

von kleinen Rundbögen, durch einen sogenannten Bogenfries verbunden sind. (Fig. 33.) Anderswo, so an einigen Kirchen des Cantons Waadt, setzen die Lesenen oder Pilaster in halber Höhe der Mauerwand ab und es

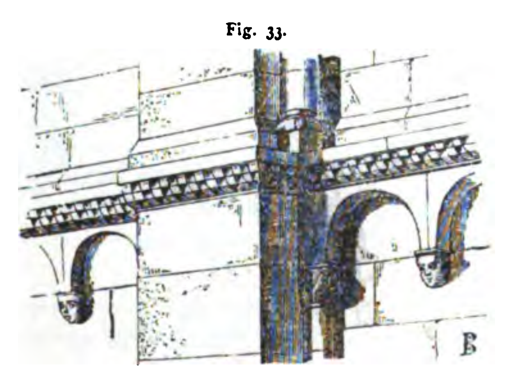
Fig. 32.



Grossmünster in Zürich (vor dem Waldmann'schen Umbau).

steigt dann von da aus eine dünne Halbsäule als Trägerin des Bogenfrieses empor. (Fig. 34.) Gewöhnlich sind die beiden Schmalseiten des Gebäudes, der Chor und die Westfronte am Reichsten geschmückt, der Chor meist so, dass mit jener Gliederung von Pilastern und Bogenfriesen eine zweigeschossige Theilung angedeutet wird.

Fig. 33.

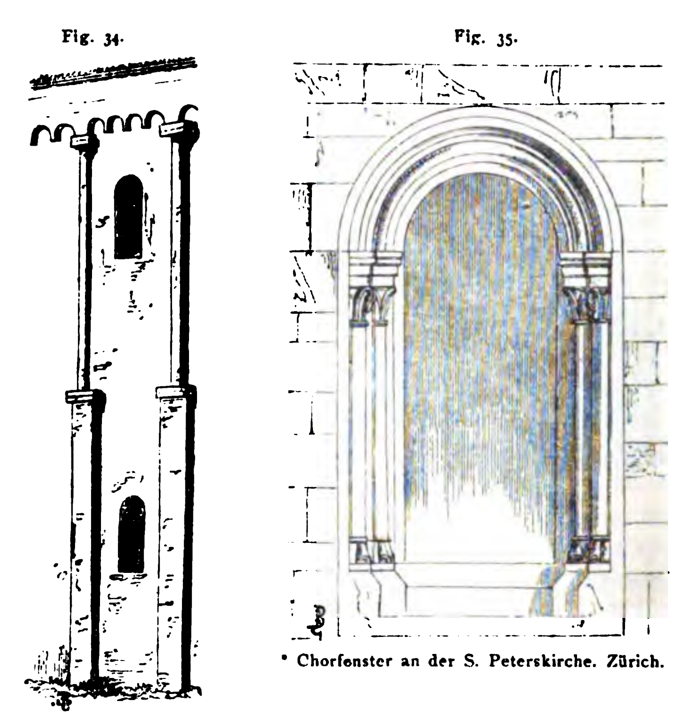


* Bogenfries am Grossmünster in Zürich.

Fenster und Thüren sind wie alle Wölbungen im Rundbogen geschlossen. Horizontale Sturze kommen nur im Profanbau vor. Die Fenster, gewöhnlich klein, sind zuweilen paarweise, häufiger jedoch einzeln innerhalb der Pilastercom-

partimente vertheilt, wobei ihre Zahl und Stellung nicht unbedingt der Anzahl der inneren Arcadenbögen entspricht, sondern häufig hinter derselben zurückbleibt. Die Fensterwandung, die Leibung, besteht aus zwei sog. Schmiegen oder Schrägen, welche in der Mitte auf einem platten Bande zusammentreffen, so dass sich die Fensteröffnung nach Innen und Aussen erweitert. Es hat diese Form den Vortheil, die Beleuchtung des Inneren bedeutend zu verstärken und dem Regen nach Aussen einen leichteren Abfluss zu gestatten, endlich bot sich auf den schrägen Leibungen des Inneren ein

Fig. 34. Fig. 35.



* Wandgliederung an der Stiftskirche von Romainmotier.

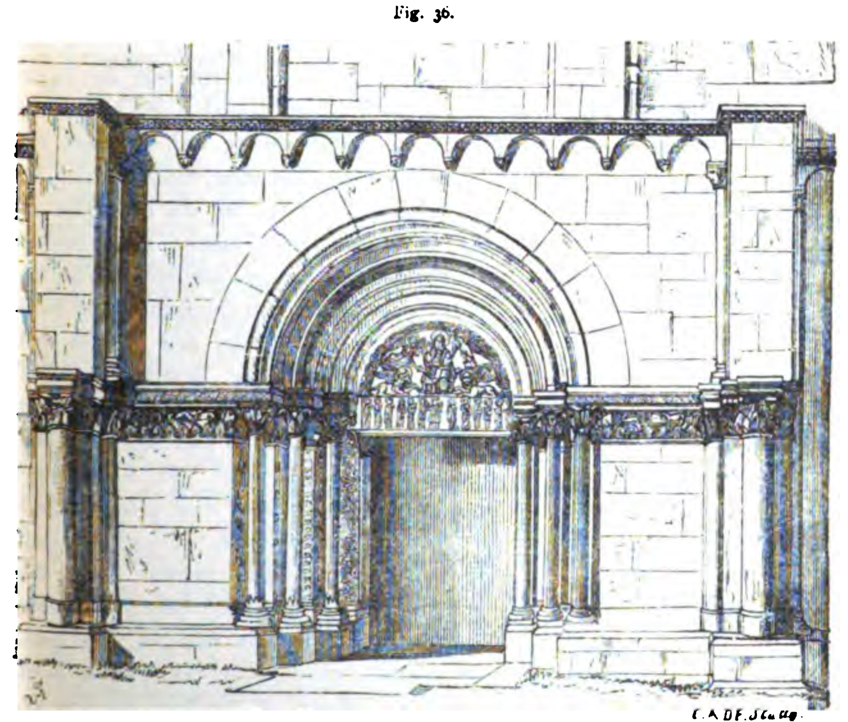
* Chorfenster an der S. Peterskirche. Zürich.

willkommener Raum für die malerische Ausschmückung dar. Zuweilen auch sind die Leibungen rechtwinkelig ausgeschnitten und die Pfosten mit Ecksäulen ausgesetzt, deren Kapitäle einen den Fensterbogen begleitenden Rundstab aufnehmen. (Fig. 35.)

Die Portale sind gewöhnlich mit einem rechtwinkeligen Sturze geschlossen, über welchem ein Blendbogen das mit Sculpturen oder Malerei verzierte Bogenfeld (Tympanon) umschliesst. Grössere Portale bilden einen selbständigen Vorbau, wobei nicht selten, wie diess am Hauptportale des Grossmünsters in Zürich, an der Gallenpforte des Basler Münsters

und in S. Ursanne der Fall ist, durch die horizontale Uebermauerung des Bogenfeldes die Form eines antiken Triumphbogens nachgeahmt wurde. Das Portal öffnet sich in der Regel so, dass es sich nach Aussen erweitert. Die Wandungen sind nämlich mehrfach rechtwinkelig ausgekantet und die Mauerkanten mit schlanken Säulen und Statuen ausgesetzt. Darüber wölbt sich mit dem entsprechenden Profile von Rundstäben und Mauerecken, die oft mit Blattgewinden, Tauwerk oder Kugeln in mannigfaltiger Weise verziert sind, der Rundbogen des Tympanon (Fig. 36.). Diese Form, die als eine specifisch mittelalterliche Erfindung zu betrachten ist, drückt die Bedeutung des Portalbaus gleichsam symbolisch aus. Die allmählige Erweiterung der Pforte nach Aussen hat etwas Einladendes; der Herannahende wird aufgefordert noch weiter vorzudringen, das Heiligthum selbst zu betreten.

Fig. 36.



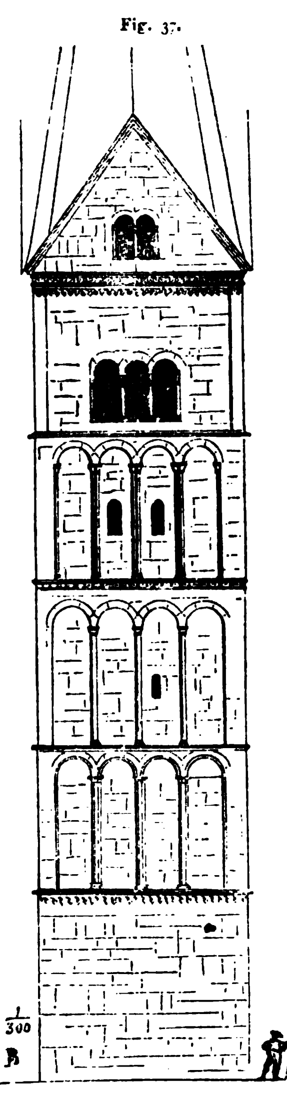
Hauptportal des Grossmünsters. Zürich.

Damit stimmt auch meistentheils der Inhalt des plastischen und des malerischen Schmuckes überein, den man diesen Portalen zu Theil werden liess; es sind meistens Anspielungen auf das Verhältniss des Herannahenden zum Heiligthume, Hinweisungen auf die christliche Heilslehre für die Gläubigen,

Warnungen oder Anatheme für den, der unreinen oder bösen Sinnes dem Gotteshause sich naht.

Was endlich die Ausstattung der Thürme betrifft, so sind hier im Wesentlichen dieselben Elemente der architektonischen Gliederung zu beobachten, die wir bereits am Aeussern des Kirchengebäudes kennen lernten, nur dass sich dieselben nach dem Gesetze des Aufbaues mannigfaltiger und feiner abstufen. Während das Erdgeschoss in der Regel als ein massiver Quadersockel erscheint, so soll sich die Gliederung der folgenden Stockwerke umso leichter gestalten, je höher die Lage derselben ist. Ein sehr lehrreiches Beispiel dieser Art zeigt der Thurm des Allerheiligenmünsters zu Schaffhausen. (Fig. 37.) Das Erdgeschoss zunächst ist ohne Ecklesenen nur mit einem Rundbogenfriese geschmückt. Es folgt dann eine leichtere Gliederung von Pilastern mit rundbogigen Blendarcaden, wodurch also, da der Pilaster sich stets als ein Wandtheil zu erkennen giebt, noch immer eine gewisse Solidität der Massen angedeutet wird. In den folgenden Stockwerken tritt dagegen an die Stelle desselben die Wandsäule, erst einfach und sodann gekuppelt. Die Wandflächen sind hier von Fenstern durchbrochen, erst nur von wenigen, bis endlich im obersten Geschosse eine dreitheilige Gruppe von Rundbogenfenstern auf jeder Seite den grössten Theil der Mauerbreite einnimmt. Dasselbe System bei einfacheren Gliederungen zeigt sich übrigens bei der Mehrzahl der romanischen Thürme; je höher das einzelne Stockwerk, desto mehr verschwindet die ernste Mauermasse und desto grösser ist die Zahl der Fenster, die bald zu zweien, bald in noch grösserer Zahl sich nebeneinander gruppiren, so dass die Oeffnungen bloss durch die dieselben stützenden Theilsäulchen getrennt sind. Diese Form der gekuppelten Fenster (Fig 38.) ist eine für die romanische Architektur höchst charakteristische Bildung. Es liegt

Fig. 37.

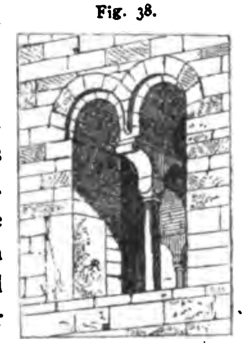


* Thurm des Allerheiligenmünsters. Schaffhausen.

eine grosse malerische Kraft in diesen Combinationen, insbesondere da, wo sie sich an Profanbauten und Kreuzgängen zu grösseren Gruppen oder gar zur langen Reihenfolge verbinden.

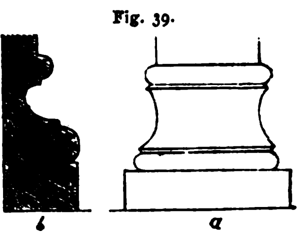
Neben diesen grösseren constructiven Gliederungen ist endlich ein Blick auf die kleineren Detailbildungen und die Ornamente zu werfen. So tiefsinnig und systematisch freilich, wie die Antike solche Formen wählte, bildet die romanische Baukunst ihre Ornamente nicht, doch ist auch hier nicht zu verkennen, dass die Form und Anwendung mancher Gliederungen auf ein tieferes Verständniss der künstlerischen Formensprache deutet. Dass man die Säule, die auch jetzt noch mitunter die antike Schwellung (Entasis) zeigt [1], zunächst durch einen Fuss, die sog. Basis, von dem Boden isolirte und den Conflict zwischen Last und Stütze, zwischen der Säule oder dem Pfeiler und den darauf ruhenden Bögen durch ein Kapitäl zu vermitteln trachtete, mag als eine natürliche Nachwirkung antiker Traditionen gelten. So ist denn auch die Form der Basis gewöhnlich die attische (Fig. 39.) Sie besteht aus zwei ringförmigen Wulsten (Pfühlen), zwischen denen sich, beiderseits durch ein schmales rechtwinkeliges Glied, ein sogenanntes Plättchen, getrennt, die Hohlkehle einzieht. Das Ganze wird von einer viereckigen Platte, der Plinthe, getragen. Die Formen freilich sind ungleich schwerfälliger und plumper als in der Antike. In der früh-romanischen Epoche sind die Profile sehr straff und steil (Fig. 39. a.), später, etwa seit dem XII. Jahrhunderte, wird die Hohlkehle kräftiger eingezogen, die Basis somit bedeutend niedriger (Fig. 39. b). Dieselben Elemente wiederholen sich an dem Pfeiler, indessen verschieden, abgekürzt und zwar mit richtigem Verständniss seiner structiven Bedeutung. Da die viereckige Stütze nicht wie die Säule als ein selbständiges, isolirtes Glied, sondern wie sie denn aus einem regelmässigen Mauerverbande besteht, als Theil einer Wand sich darstellt, so war hiefür eine andere Bekrönung zu wählen. Wie man nun Wände und Mauerflächen mit Gesimsen gliederte und bekrönte, so konnte der Abschluss des Pfeilers nur als ein solches gedacht werden. An die Stelle des Kapitäls tritt also der Kämpfer (Fig. 40), ein niedriges Gesimse, das in

Fig. 38.



Gekuppelte Rundbogenfenster am Thurm der S. Galluskapelle. Schännis.

Fig. 39.

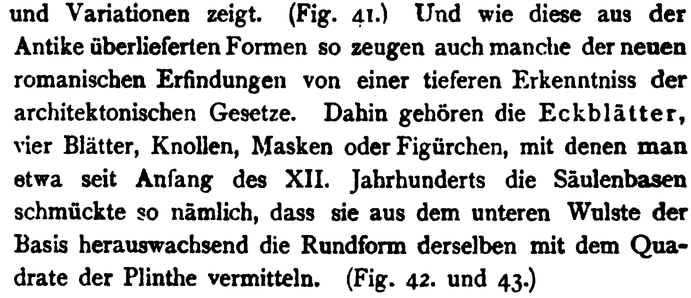


Attische Basen. a) aus der Krypta von Muri.

[1]) So im Dom zu Constanz.

frühromanischer Zeit gewöhnlich sehr einfach, in Form einer **Schmiege** (b) oder eines **Karnieses** (a) profilirt ist, noch häufiger aber die umgekehrte Form einer attischen Basis (c), zum Theil mit mannigfaltigen Wiederholungen und Variationen zeigt. (Fig. 41.) Und wie diese aus der Antike überlieferten Formen so zeugen auch manche der neuen romanischen Erfindungen von einer tieferen Erkenntniss der architektonischen Gesetze. Dahin gehören die **Eckblätter**, vier Blätter, Knollen, Masken oder Figürchen, mit denen man etwa seit Anfang des XII. Jahrhunderts die Säulenbasen schmückte so nämlich, dass sie aus dem unteren Wulste der Basis herauswachsend die Rundform derselben mit dem Quadrate der Plinthe vermitteln. (Fig. 42. und 43.)

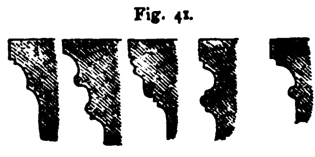
Fig. 40.



Romanische Pfeilergesimse.

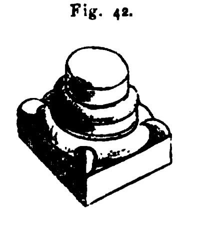
Noch bedeutsamer als diese Erfindung sind die neuen **Kapitälformen**, welche die romanische Architektur an die Stelle der alten Ordnungen setzte, so das **Würfelkapitäl** (Fig. 44.), ein ähnliches Bindeglied zwischen dem Rundstamm der Säule und dem Quadrate des Bogenauflagers, wie es schon früher die byzantinischen Architekten erfunden hatten, nur mit dem Unterschiede, dass der Uebergang vom Vierecke zur Rundform in dem romanischen Kapitäle nicht durch geradlinige Abkantung, sondern durch eine allmählige Abrundung des Würfels nach unten stattfindet. Zuweilen tritt an die Stelle des einfachen Würfels eine achteckige Kapitälform (Fig 45.) und pflegte man, insbesondere bei kleineren Dimensionen, die schildförmigen Flächen mit Ornamenten, Blattwerk, Bandverschlingungen u. s. w. zu schmücken (Fig. 46). Auch die Kelchform, wie sie in der korinthischen Ordnung überliefert war, führte zu mancherlei neuen Versuchen: der Kapitälkörper wurde mit aufrechtstehenden Blattbündeln umkleidet, die zwar den Kelch verdecken, aber nur ganz

Fig. 41.



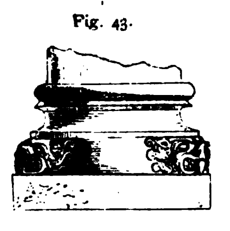
Pfeilergesimse in der Abteikirche von Payerne.

Fig. 42.



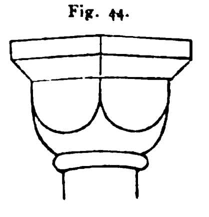
Attische Basis mit Eckblättern.

Fig. 43.



Basis aus dem Kreuzgang des Grossmünsters. Zürich.

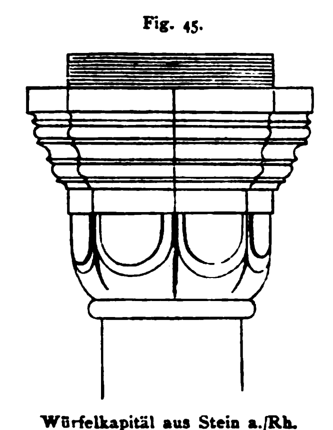
Fig. 44.



Würfelkapitäl.

lose mit demselben zusammenhängen und alsdann stark vortretend die Ecken der Deckplatte aufnehmen. (Fig. 47.) Daneben sind wohl Nachahmungen antiker Ordnungen, insbesondere der korinthischen, gemacht

Fig. 45.



Würfelkapitäl aus Stein a./Rh.

Fig. 46.

Verziertes Würfelkapitäl im Kreuzgang des Grossmünsters. Zürich.

worden. Indessen solchen Vorbildern war das romanische Handwerk selten gewachsen. Die Behandlung ist eine gedankenlos handwerkliche, die Motive sind willkürlich vermengt und ohne Rücksicht auf ihre Herkunft gekürzt. (Fig. 48.)

Fig. 47.



Kapitäl am Chorumgang des Basler Münsters.

Wie die Basis mit der Plinthe beginnt, so schliesst das Kapitäl mit einem ähnlichen Gliede ab. Es ist diess der **Abakus**, ein viereckiger Aufsatz, der unten mit einer Schräge, oder wohl auch mit gebogenen Flächen anhebt und darüber mit einer rechtwinkeligen Platte absetzt.

Alle diese Gliederungen sind endlich belebt durch eine reiche und mannigfaltige **Ornamentik**. Am häufigsten und am ausgedehntesten erscheint wohl das Pflanzenornament. Man findet dasselbe an Kapitälen in freier Nachahmung der korinthischen Formen, an Gesimsen, wo es aufrechtstehend, wie an der Sima des jonischen Tempels, angebracht ist, mitunter endlich zum Schmucke ganzer Flächen in den Leibungen der Fenster und

in den Bogenfeldern der Portale. Niemals ist das Blattwerk naturalistisch behandelt, sondern immer stilisirt, und zwar ist die Bildung desselben eine wesentlich andere als die der antiken Ornamente. Die Blattspitzchen sind rund, noch weichlicher als die des römischen Akanthus, sie sind tief gekehlt und ringsherum von einem glatten Bändchen eingefasst, wodurch ein Relief von sehr kräftiger Licht- und Schattenwirkung entsteht. Eines der am häufigsten vorkommenden Motive ist ein herzförmiges Blattornament (Fig. 49.), das sich reihenförmig und durch aufrecht gestellte Palmetten verbunden an Gesimsen und Bögen wiederholt. Ebenso häufig sind die wellenförmigen Blattgewinde. (Fig. 50.)

Fig. 48.



Kapitäl aus der Kathedrale von Genf. (Blavignac.)

Ausser den Pflanzenornamenten kommen auch andere mehr structive Formen vor und zwar sind es, da die antiken Formen seit dem XII. Jahrhunderte fast ganz verschwinden, meistens neue barbarische Erfindungen. Dahin gehört der beliebte Zickzack, der u. a. auf den Pfeilergesimsen von Reichenau-Mittelzell erscheint, der noch häufigere Schachbrett- oder Würfelfries (Fig. 33. oben),

Fig 49.



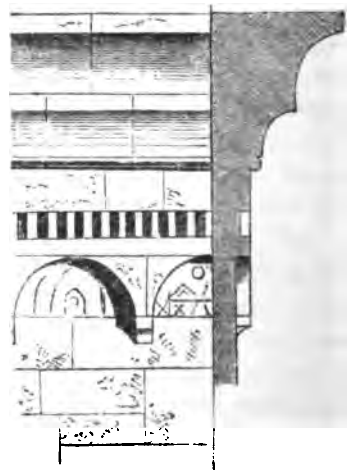
Romanisches Blattornament. Genf.

Fig. 50.



Romanisches Blattornament. Genf.

Fig. 51.



* Zahnfries. S. Ursanne.

der Zahnfries oder die Rollschichte (Fig. 51.), eine Reihenfolge von übereck gestellten Quäderchen oder Prismen, endlich die zahlreichen Combinationen verschlungener Bänder, deren Vorbilder wir bereits in den altgermanischen, irischen und karolingischen Denkmälern kennen gelernt haben.

Zu diesen ornamentalen Gegenständen gesellt sich endlich eine Fülle figürlicher Darstellungen, bald bekannte biblische und legendarische Scenen oder profane Geschichten aus den Klassikern und der Sagenwelt des Mittelalters entlehnt, wie die Geschichte von Pyramus und Thisbe[1]), Alexanders Greifenfahrt[2]), der kranke Löwe (Fig. 52.) das Glücksrad am Basler Münster, die Geschichte vom Wolf in der Schule, die auf einem Kapitäle am Portale der Stiftskirche von S. Ursanne erscheint (Fig. 53.) u. s. w. Noch häufiger sind es wild verschlungene Thiergestalten und Halbmenschen, die abenteuerlichsten Gebilde, die überall wo der Phantasie des Bildners ein Raum geboten ist, an Kapitälen, Pfeilergesimsen, in den Bogenfeldern der Portale etc. die Neugierde des Beschauers herausfordern. Im Allgemeinen hat man wohl oft ein allzu grosses Gewicht auf solche Darstellungen gelegt und sehr oft da, wo es sich um eine bloss ornamentale Bedeutung oder um launige, momentane Eingebungen des Bildners handelt, einen tieferen Sinn, zum Theil die wunderlichsten Anspielungen vermuthet. So ist es z. B. gewiss, dass manche dieser sog. Räthselbilder bei unbefangener Betrachtung in einem ganz anderen Lichte erscheinen; denn wer sich über



Fig. 52. Pfeilergesimse in der Krypta des Basler Münsters.

[1]) *Piper*, Mythologie der christlichen Kunst. Bd. I. Weimar 1847. S. 407 u. f.

[2]) *Riggenbach* in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission Bd. V. S. 60.

die meistens derben und eckigen Formen hinwegsetzt, der wird sich erinnern, dass schon die römische Kunst in ihren decorativen Werken eine Menge ähnlicher Motive verwendet hat.

Untersucht man ferner eine andere Klasse von Bildwerken, so giebt sich zwischen den meisten derselben eine auffallende Uebereinstimmung in der Composition zu erkennen. Bald sind es Pfauen oder andere Vögel, die sich einer mittleren Schale zu- oder abwenden, Löwen und andere Bestien die paarweise oder in noch grösserer Zahl mit einem gemeinsamen Kopfe zusammengewachsen sind. Auch Laubwerk, Rankengewinde und dgl. vermitteln öfters eine mehr oder weniger gekünstelte Symmetrie. Es ist nun bekannt, welch einen ausgedehnten Gebrauch man das ganze Mittelalter hindurch von buntgemusterten Teppichen zu machen pflegte. Man bediente sich derselben zur Ausstaffirung der Wohngemächer in vornehmeren Häusern, noch viel häufiger aber zu kirchlichen Zwecken, zum Schmucke der Altäre, von Fussböden, der Wände, an denen sie die Stelle der Malereien vertraten. Auch die Bezugsquellen dieser Paramente sind bekannt; alle Nachrichten weisen nämlich mittelbar oder unmittelbar auf den Orient, zunächst auf Byzanz und dann nach den sarazenischen und maurischen Werkstätten in Unteritalien, Sicilien und Spanien hin. Wo immer nun solche Webereien und Teppiche erhalten sind, und wo ihrer je in den alten Kircheninventaren, von Anastasius Bibliothecarius ab bis in das spätere Mittelalter gedacht wird, da erwähnen diese Aufzeichnungen stets derselben Motive wie sie uns dort, in den romanischen Bauten in Stein verkörpert entgegentreten. Man ahnt nun woher ein grosser Theil solcher „Räthselbilder“ herzuleiten sei; nicht der Laune und den heidnischen Ketzereien verdanken sie ihre Entstehung, sondern vielmehr der nahen Anregung, welche ein allgemein gebräuchlicher und beliebter Kirchenschmuck nothwendigerweise auch auf die Bildner ausüben musste. Auch für andere Gegenstände hat man eine ebenso naheliegende Lösung gefunden; dahin gehören die häufig vorkommenden Kampf- und Würgscenen, nackte Gestalten ferner, die ihre Hand in den Rachen eines sie bedrohenden Ungeheuers strecken. Solche und ähnliche Motive finden, wie Springer in seinen ikonographischen Studien nachgewiesen hat, in Psalmen und mittelalterlichen Hymnen ihre unzweideutige Erklärung.[1])

Fig. 53.



Kapitäl von S. Ursanne.

---

[1] *A. Springer*, Ikonographische Studien. In den Mittheil. der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale V. Jahrg. 1860.

Immerhin hüte man sich wohl, mit solchen Deutungen allzusehr ins Einzelne zu gehen. Wie oft es auch vorkommen mag, dass bald diesem, bald jenem Motive eine bestimmte Symbolik zu Grunde zu liegen scheint, so sind sie vereinzelt doch meist nur als schwankende Symbole zu betrachten. So ist es beispielsweise bekannt wie das Mittelalter dem Heilande allein nicht weniger als 92 Prädicate beigelegt hat. Der Löwe ist sowohl Sinnbild Christi als des Teufels, der Hund versinnlicht, je nach den verschiedenen Auslegungen, eine ganze Scala von menschlichen Leidenschaften und Gebrechen. Aehnlich verhält es sich mit jenen Fabelwesen, welche in den Wundergeschichten aus dem Alterthum überliefert waren, mit den Sirenen, den Centauren u. s. w. Auch hier wird eine sichere Deutung der einzelnen Darstellungen selten zu liefern sein. Wichtiger ist schon der Zusammenhang, in welchem dieselben mit anderen Bildwerken erscheinen und die Stellung, die ihnen an dem Gebäude zugewiesen ist. So wurde das Gorgonenhaupt im romanischen Mittelalter nicht selten als ein Anathem über dem Kirchenportale angebracht. Der Löwe ferner ist der typische Portalwächter, den man in Italien bald einzeln, bald paarweise beinahe vor jeder älteren Kirche erblickt. Auch im Innern der Kirche pflegte man dergleichen anzubringen, so die Sirenen an den westlichen Vierungspfeilern der Kathedrale von Genf und im Chore des Basler Münsters, wo sie dem Sündenfalle gegenüber erscheinen. In solchem Zusammenhange gewinnen manche dieser Räthselbilder ihre Bedeutung. Wie jene Löwen, Medusen und Centauren eine Mahnung für die Draussenstehenden, das Gotteshaus nicht unreinen Sinnes zu betreten, so sind die Sirenen, die Drachen, die Aspis, und wie alle diese wildphantastischen Wesen heissen, die warnenden Beispiele der Versuchung, die dem Gläubigen vor seinem Eintritte in das Heiligthum vor Augen gehalten werden. Es handelt sich mithin um eine ähnliche Anspielung wie sie die spätere Kunst durch die Darstellung des jüngsten Gerichtes an Portalen und an dem Triumphbogen des Chores erzweckte. Auch hier lebt, wie in so vielen Dingen, die Antike fort, aber nur in den äusseren Formen, die Gedanken, die man diesen Motiven substituirte sind andere geworden, die antike Mythologie ist unter die Herrschaft der christlichen Ideen getreten.

Will man sich den vollen Eindruck der romanischen Bauten vergegenwärtigen, so darf man die Mitwirkung der Malerei nicht übersehen. Die Freude an ausführlichen Malereien war in diesem Zeitalter so gross, dass selten die kleinste Landkirche dieses Schmuckes entbehrte. Neben der lehrhaften Absicht, welche diese Schildereien förderte, erfüllte die malerische Ausstattung noch einen anderen Zweck, nämlich denjenigen durch passende Decoration den künstlerischen Effect und die functionelle Bedeutung der einzelnen Gliederungen zu verstärken. So wurden die Profile der Gewölberippen, die Leibungen der Fenster und Archivolten, die Säulen und Mauer-

kanten an Pfeilern und Portalen, kurz alle structiven Gliederungen mit Ornamenten und Mustern bemalt, deren manche noch in später Zeit ihre antike Herkunft zu erkennen geben. Es handelte sich also um eine ähnliche, wenn freilich weniger ausgesprochene und systematische Betonung der statischen Function und der constructiven Bedeutung der verschiedenen Bautheile, wie sie die Polychromie der Griechen in so vollendeter Weise zum Ausdruck brachte. Ein Muster derartiger Behandlung zeigt noch heute das Portal der Stiftskirche von S. Ursanne[1]), ein zweites, älteres Beispiel aus dem XI. Jahrhunderte ist in den Malereien am westlichen Eingang von S. Georg zu Reichenau-Oberzell erhalten.[2]) Ausserdem sind Spuren polychromer Ausstattung fast in jeder älteren Kirche zu entdecken, so ehedem im Grossmünster von Zürich, an dem romanischen Thurmportale des Domes zu Sitten u. s. w.

Neben den Kirchenbauten gehören die Klosteranlagen zu den wichtigsten Monumenten des romanischen Zeitalters. Im Allgemeinen bestanden hiefür dieselben Regeln fort, die wir bereits in dem karolingischen Grundrisse von S. Gallen kennen lernten. Leider hat die Schweiz unter den sämmtlichen Denkmälern keine Klosteranlage aus dieser Epoche aufzuweisen, dagegen mag wohl der wenig spätere Bau des Cisterzienserklosters Wettingen (Fig. 54 und 55), dessen hauptsächlichste Bestandtheile aus dem Anfange des XIII. Jahrhunderts stammen, diesen Ausfall decken. Das Haupt der Anlage bildet die Kirche A, der sich auf der Südseite der Kreuzgang B (ambitus, Umbegang, crützegang) anschliesst, ein viereckiger Hof, von Hallen umgeben, die nach dem Garten zu mit lebendigen Gruppen von Bogenfenstern durchbrochen sind. Zur Clausur gehörig, dient der Kreuzgang ausschliesslich dem mönchischen Verkehre zwischen dem Convent und der Kirche, für die stillen Wandelgebete und Spaziergänge. Eine Thüre führt von dem an die Kirche anstossenden Flügel nach dem ausschliesslich für die Ordensgeistlichen bestimmten Chore. An die übrigen Seiten des Kreuzganges schliessen sich sodann die eigentlichen Klostergebäude. Auf der Ostseite, ausser der zur Kirche gehörigen Sakristei C, der Capitelsaal D, der sich mit einer Thüre zwischen spitzbogigen Fensterreihen nach dem Kreuzgange öffnet. Vor der Mitte der Südseite erstreckt sich das Sommerrefectorium E, ein flach gedeckter, zweischiffiger Raum, dem Eingange gegenüber liegt in der Halle des Kreuzganges der Brunnen F, der in den Klöstern der Cistercienser niemals an dieser Stelle fehlte. An der

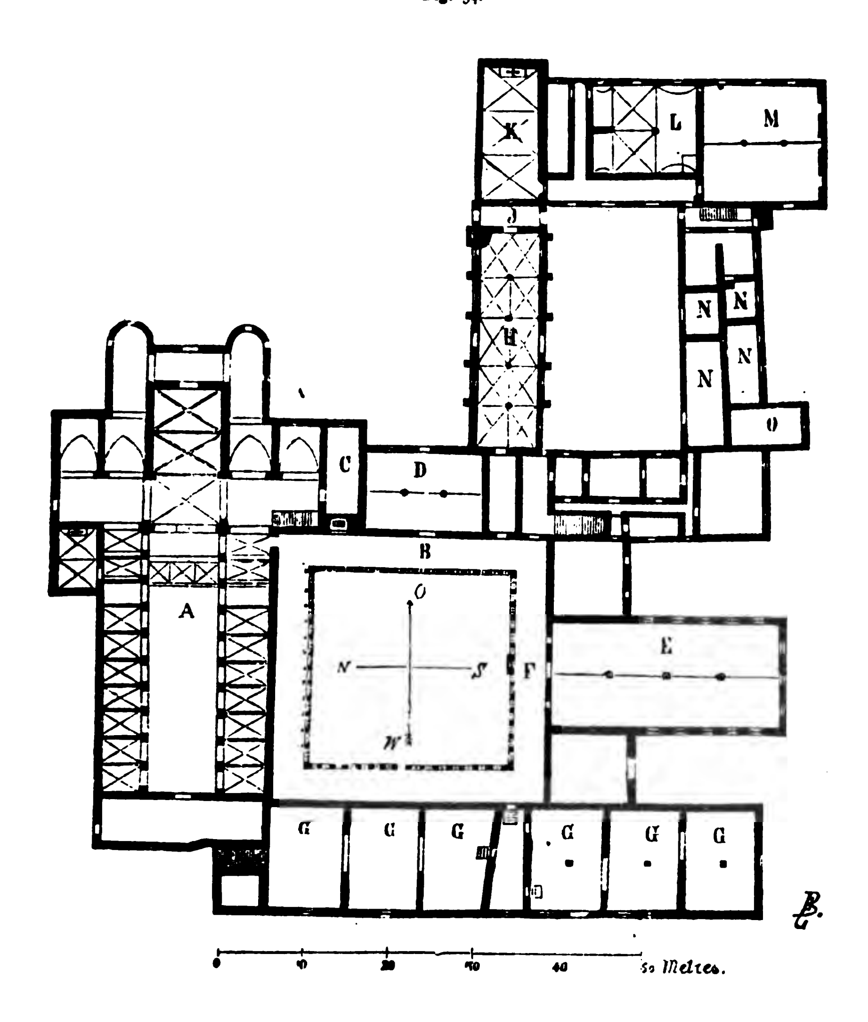
---

[1]) Die nähere Beschreibung in den Mittheilungen der antiquar. Gesellsch. in Zürich. Bd. XVII. Heft 6. S. 117 (17) n. 36.

[2]) Abgebildet in *Erbkams* Zeitschrift für Bauwesen, Band XIX. Berlin 1869. Taf. 65. des Atlas.

Nordseite endlich, deren Länge in kühler und schattiger Lage der Keller G einnimmt, enthielten die oberen Stockwerke dieses Flügels die Wohnungen der Mönche, und am südlichen Ende die Krankenzimmer, zwischen denen ein

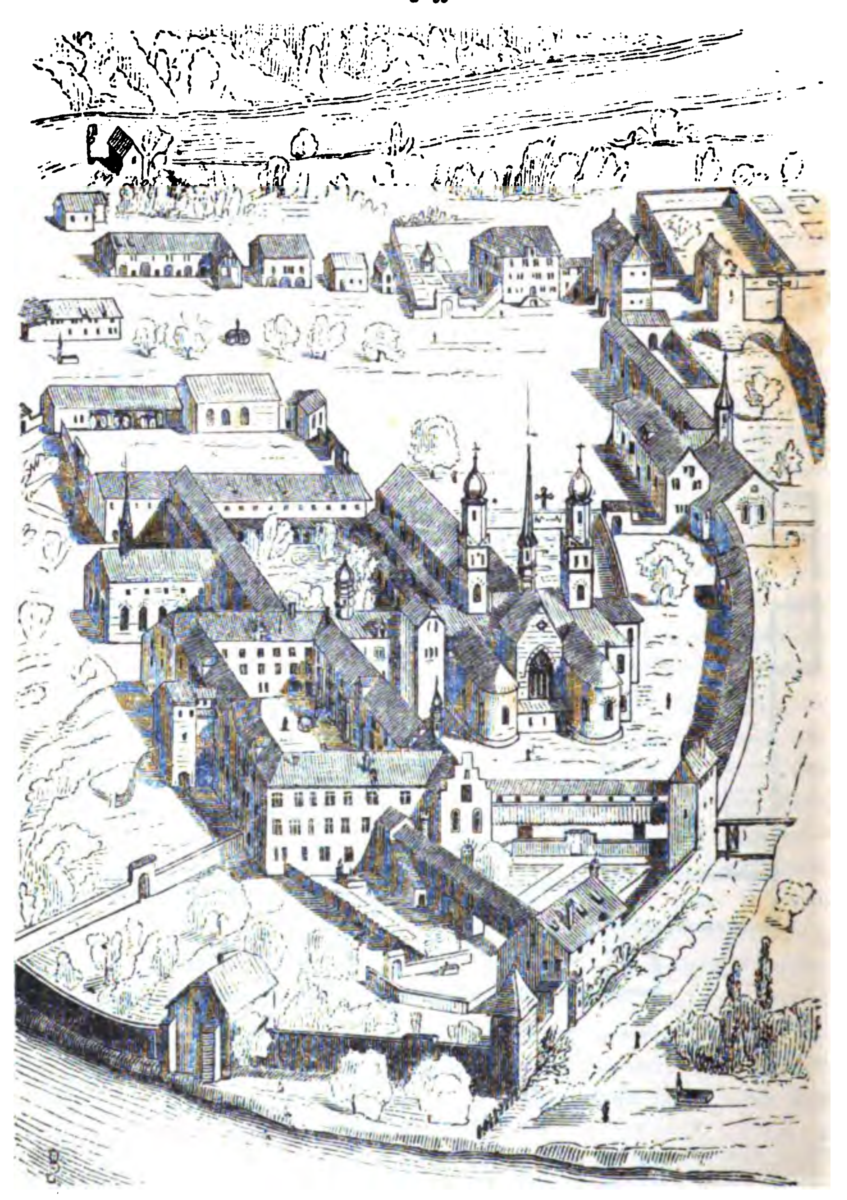
Fig. 54.



* Kloster Wettingen.

langer Corridor, in eine erkerartig aus der Giebelfronte vorspringende Kapelle führte. Oestlich von diesem Complexe, durch eine gewölbte Halle von unbekannter Bestimmung, den „langen Keller“ H mit demselben verbunden

Fig. 55.



Kloster Wettingen. (Merian.)

enthält ein zweites Rechteck von Gebäuden die seit der Mitte des XIII. Jahrhunderts existirende Marienkapelle K, und darüber die Privatkapelle des Abtes. Es folgen in dem anstossenden Flügel die Küche L und das Winterrefectorium M, über beiden die Gastzimmer und im dritten Stocke die Prälatur, die südliche Seite des Hofraumes begrenzen die Dienstwohnungen und Vorrathsräume N und das Latrinenhaus O, gegenüber, in der nordöstlichen Ecke des Hofes führt der Durchgang I ins Freie.[1]) Um diese klösterliche Anlage gruppiren sich endlich in weitem Umkreise die verschiedenen Dependenzen, die Wohnungen für Gäste und Bedienstete, die Oekonomiegebäude, die Stallungen und auf der Südseite, terassenförmig gegen die Limmat absteigend, ein weitläufiger Garten, worauf eine hohe Ringmauer mit Thürmen bewehrt das Ganze abschloss.

Ausser dieser Klosteranlage sind noch einzelne bemerkenswerthe Reste ehemaliger Stiftsgebäude zu erwähnen, die sich in der Umgebung des Allerheiligenmünsters in Schaffhausen erhalten haben. Der Kreuzgang zunächst, der sich längs der Südseite der Kirche erstreckt, ist wohl die ausgedehnteste unter den derartigen Anlagen, welche die Schweiz besitzt. Zwei Flügel sind durch einen spätgothischen Umbau verdrängt worden, die beiden übrigen stammen aus romanischer Zeit Sie sind flach gedeckt, und mit einer Reihenfolge von je fünf rundbogigen Fenstergruppen auf einfachen Zwischensäulchen mit Würfelkapitälen gegen den Garten geöffnet. Ein zweiter, kleinerer Hofraum zwischen der nordwestlichen Ecke des Kreuzganges und der Vorhalle des Münsters zeigt ebenfalls romanische Formen. An die Südseite des Hofes schliesst sich ein Gebäude, dessen äussere Fronte im oberen Stocke eine Galerie von zehn gekuppelten Rundbogenfenstern enthält. Der Zwischenpfeiler, welcher dieselbe in zwei Gruppen theilt, und die Wandpfosten sind mit Blattwerk und figürlichen Darstellungen geschmückt.

Ausser dem kleinen aber höchst eleganten und bilderreichen Kreuzgange des Grossmünsters in Zürich, von welchem später die Rede sein wird, sind dann noch die einfachen Kreuzgänge von S. Alban in Basel und von Wagenhausen bei Stein a. Rh. zu erwähnen. Ein dritter, derjenige von S. Martin auf dem Zürichberg ist leider seit Anfang dieses Jahrhunderts verschwunden.

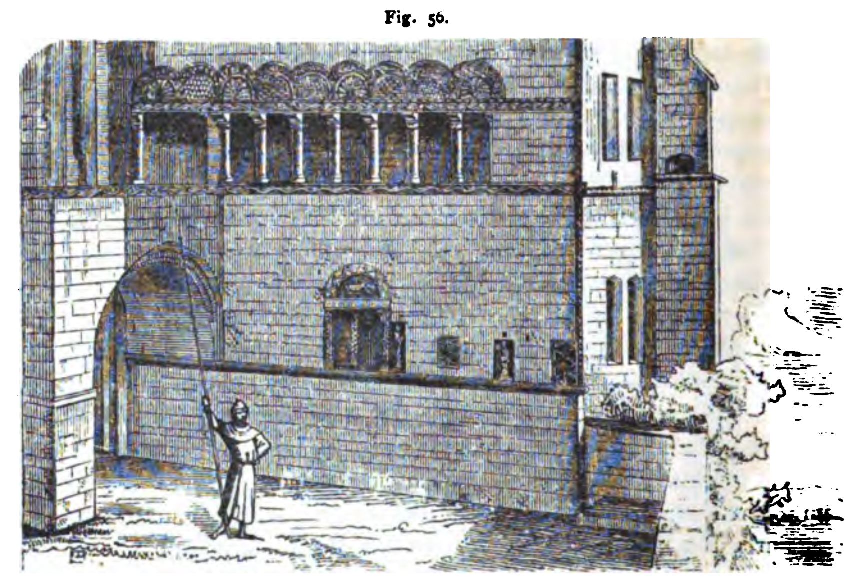
Neben den kirchlichen und klösterlichen Anlagen treten die Profan-

---

[1]) Ich verdanke diese Nachrichten über die frühere Eintheilung des Klosters den gütigen Mittheilungen eines ehemaligen Conventualen von Wettingen, Herrn *P. Basilius Strebel* d. Z. in Gnadenthal. Eine einlässliche Beschreibung der Klosteranlage giebt *Lübke* in den Mittheilungen der antiquar. Gesellsch. Bd. XIV. Heft 5., wohin zu berichtigen ist, dass nach einer ausdrücklichen Versicherung des obigen Gewährsmannes der Raum D als Capitelsaal benutzt worden ist.

bauten dieser Zeit an Zahl und Bedeutung weit zurück. Es gilt diess namentlich von den städtischen Wohnhäusern. Für das Bürgerthum war die Zeit noch nicht gekommen, um in glänzenden Denkmälern seine Macht zu verherrlichen. Ausserdem sind solche Bauten ja zunächst dem Wechsel des Geschmackes und den mannigfaltigen Aenderungen der Sitten und der Bedürfnisse preisgegeben. Die wichtigsten Monumente des Profanbaues sind in den Burgenbauten erhalten, unter denen Chillon am oberen Genfersee mit seinen unterirdischen Hallen, dem mächtigen Donjon, der

Fig. 56.



Schloss zu Neuenburg.

gewölbten Kapelle und einigen Gelassen mit gekuppelten Rundbogenfenstern als das Muster eines wohlerhaltenen Dynastensitzes gelten kann.[1]) Ein ebenfalls sehr glänzendes Beispiel romanischer Aussendecoration zeigt der westliche Flügel des Schlosses zu Neuenburg (Fig 56.) dessen erst vor wenigen Jahren pietätvoll wiederhergestellter Hochbau eine Reihenfolge gekuppelter Fenster mit reich geschmückten Bogenfeldern zeigt. Einzelne Reste aus romanischer Zeit finden sich ferner an den Schlössern von Leuk (Wallis) und Burgdorf (C. Bern), in letzterem ein geräumiger „Estrich" mit einem Kamine und zweitheiligen Rundbogenfenstern, die Aussen von einer Blendarcade mit einer viertheiligen Rosette umschlossen sind. Dahinter lag, durch einen Quergang getrennt, die ehe-

[1]) Autnahmen von *Adler* in *Erbkams* Zeitschr. für Bauwesen 1860.

malige Schlosskapelle. Endlich hat sich im Schlosse Mörspurg bei Winterthur eine schmuckvolle Schlosskapelle erhalten, die zwar allem Anscheine nach erst aus dem XIII. Jahrhunderte stammt, in ihrer Ausstattung dagegen noch völlig romanische Formen zeigt. Der einschiffige Raum ist mit zwei spitzbogigen Rippengewölben bedeckt, die von zierlichen Wanddiensten getragen werden. Die sämmtlichen Details, das Blattwerk an den Schildbögen und die Masken und Blattornamente, welche die Kapitäle schmücken, sind von Stuck gebildet. Die Wände sind von hohen Rundbogenfenstern durchbrochen und das Ganze war ehedem, wie sich aus einzelnen Resten ergiebt, mit Wandmalereien geschmückt.

Was endlich die städtischen Gebäude betrifft, so besass Zürich ehedem in dem Hause zum „Loch" eine sehr stattliche romanische Façade, die indessen wiederholt ihrer wichtigsten Details beraubt worden ist, nachdem schon früher die alten Wandmalereien, welche das Innere geschmückt hatten, zerstört worden waren.[1]) Aus dem Ende des XII. oder Anfang des XIII. Jahrhunderts stammen sodann die alterthümlichen Arcaden unter dem Wettingerhause, deren rundbogige Gewölberippen und derb verzierte Schlusssteine auf eine annähernd gleiche Bauzeit wie das nahe Grossmünster schliessen lassen. Einzelne Kunstformen endlich, Fenster mit spitzbogigen Blendarcaden und romanischen Ornamenten finden sich an der Façade des Hauses Nr. 25 an der Kirchgasse.

DRITTES KAPITEL.

DIE MONUMENTE IN DEN DEUTSCH-SCHWEIZERISCHEN GEGENDEN.

Die Entwickelung der Baukunst in diesen Gegenden fällt zum grössten Theil zusammen mit derjenigen der benachbarten schwäbisch-alamannischen

[1]) *Ferd. Keller*, Wandverzierungen in einem zürcherischen Chorherrenhause, Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Band III. Heft 4. Eine Abbildung des Erdgeschosses giebt *Arter's* Sammlung Zürcherscher Alterthümer. 1837 Heft 4. Auch in *Schaffhausen* ist erst vor wenigen Jahren ein Denkmal romanischer Architektur, das Souterrain des alten Gerichtshauses, der Neuerungssucht zum Opfer gefallen. Einer Zeichnung zufolge war der viereckige Raum durch mehrere Säulen mit rundbogigen Archivolten in zwei Gänge getheilt. Die Schmalseite des einen öffnete sich mit zwei rundbogigen Pfeilerarcaden nach einem zweiten, tiefer gelegenen Raume. Die Säulen waren mit schmucklosen Würfelkapitälen bedeckt und von attischen Basen mit Eckblättern getragen, die Pfeiler mit einfachen Schmiegen und abgeschrägten Sockeln versehen, das Ganze flach gedeckt.

Bauschule. Antike Vorbilder fehlten, auch hatte die römische Cultur im Norden und Osten der Schweiz nur spärliche Wurzeln geschlagen. Ueber den Einfällen der Barbaren und den hierauf folgenden Stürmen war fast jede Spur derselben untergegangen. Die romanische Architektur tritt daher von Anfang an viel selbständiger auf, ohne Rückerinnerungen an die Antike und einfacher als im Westen des Landes. Aber während jene fremde Richtung, der wir dort im XI. Jahrhunderte begegnen, ohne jeden Zusammenhang mit den Leistungen folgender Zeiten blieb, so dass zwischen den romanischen Gewölbebauten und den Schöpfungen des sog. Uebergangsstiles eine unausfüllbare Kluft besteht, so lässt sich hier, in den deutschen Landestheilen eine ziemlich ununterbrochene Entwickelung von der flachgedeckten Basilika bis zu dem allmähligen Abschlusse des gothischen Systemes verfolgen.

Wie in karolingischer Zeit so hat auch während der romanischen Epoche ein reger Verkehr zwischen diesen Gegenden und Deutschland fortbestanden. Freilich ist es nicht mehr jener grossartige Verband, der diese Länder zu Karls des Grossen Zeiten umfasste. Die Pfade werden schmäler, die Verbindungen vereinzelter, sie beschränken sich jetzt fast ausschliesslich auf die Beziehungen zwischen den einzelnen Klöstern, die auch jetzt noch, wie früher als die Hauptsitze künstlerischer und wissenschaftlicher Thätigkeit zu betrachten sind. Je mehr die Welt in einem kriegerischen und ganz nur äusserlichen Gewalten anheim gegebenen Treiben aufzugehen schien, umso stärker wurden Viele von dem Bedürfnisse ergriffen, für ihr inneres Leben eine Zufluchtsstätte zu suchen. So kam es, dass in Deutschland, gerade als unter Heinrich IV. der Kampf mit der Curie am allerheftigsten entbrannte, zahlreiche Männer aus den höchsten Ständen der Welt entsagten, so dass die theils neu gegründeten, theils reformirten Stifte von Schaffhausen, das benachbarte S. Blasien und Hirschau die Menge der Zuströmenden kaum mehr zu fassen vermochten. [1]) Diese Richtung wurde unterstützt durch die grosse kirchliche Reformation, welche seit dem X. Jahrhunderte von Cluny ausgegangen war. Der strenge Geist jenes französischen Ordens hatte sich auch nach Deutschland verbreitet und hier die Gründung zahlreicher Klöster veranlasst, wobei es dann nicht fehlen konnte, dass auch in künstlerischer Beziehung ein reges Leben erwachte. [2]) Wie in der früheren Epoche so standen auch jetzt die geistlichen Baumeister in einem lebhaften

---

[1]) *Bernoldi* Chronicon, bei Pertz Mon. Scr. V. p. 386 und 439. Ein Verzeichniss der deutschen zur Reform von Cluny gehörigen Klöster giebt *Trithemius*, Opera historica. Pars II. Frankfurt 1601. (Chron. Monast. Hirsaugiensis) p. 86. u. f.

[2]) Vgl. hierüber *Zell*, Gebhard von Zaehringen. Freiburger Diöcesanarchiv Bd. I. 1865. S. 315 u. f. Ein Verzeichniss der bedeutendsten damals in der Diöcese von Constanz befindlichen Benedictiner-Stifte a. a. O. S. 334.

gegenseitigen Verkehre. So sind zum Beispiel bauliche Eigenthümlichkeiten nachgewiesen worden, die sich in verschiedenen gleichzeitigen Ordenskirchen von Niedersachsen bis nach Sekkau in Obersteiermark wiederholen.[1]) Wahrscheinlich hatten sich im Schoosse des Ordens selbst eine Menge tüchtiger Architekten herangebildet, deren Dienste dann in den weiteren Kreisen beansprucht wurden.[2])

Süddeutschland war, als Sachsen und die Rheingegenden sich schon mächtig hoben, noch fast im Urzustande. Nur einzelne Klöster und Bischofssitze lagen wie Inseln in diesen culturlosen Gegenden zerstreut. Noch um die Mitte des XI. Jahrhunderts fand der heilige Altmann, als er auf den bischöflichen Stuhl von Passau berufen wurde, fast sämmtliche Kirchen seiner neuen Diöcese in Holz gebaut.[3]) Auch diesseits des Rheines mögen die Zustände nicht viel günstiger gewesen sein, denn während um dieselbe Zeit im Westen des Landes schon vollständig gewölbte Kirchen errichtet wurden, blieb in den östlichen und nördlichen Gegenden die flachgedeckte Basilika die überall herrschende Form der Anlage und zwar in ihrer einfachsten Gestalt, nur mit Säulen oder Pfeilern, nirgends mit gemischter Stützenreihe. Ebenso anspruchslos ist in der Regel das Aeussere dieser Monumente. Ein einfacher Rundbogenfries, der sich unter dem Dache des Hauptschiffes hinzieht, ist hier, selbst bei grösseren Bauten, wie am Münster zu Schaffhausen, an der Kirche zu Stein und dem Dome zu Constanz der einzige wahrnehmbare Zierath, während die Seitenschiffe in völliger Kahlheit starren. Eine höhere Ausbildung des Portalbaues fehlt durchwegs.

Die älteste dieser Basiliken ist wahrscheinlich die Klosterkirche von Muri im Canton Aargau. Das Stift wurde im Jahre 1027 gegründet, 1064 fand die Weihe der Kirche statt.[4]) Ein Rest dieses Gebäudes ist allem Anschein nach in der Krypta erhalten, die sich in Form einer dreischiffigen Säulenhalle mit rundbogigen Kreuzgewölben unter dem Chore erstreckt. Sie ist gleich diesem horizontal geschlossen, die Säulen, mit schmucklosen Würfelkapitälen versehen, ruhen auf steilen Basen (Fig. 39a oben), an denen das Eckblatt fehlt. Auch die übrigen Formen, die Gesimse der Wanddienste u. s. w. zeigen eine sehr alterthümliche Einfachheit. Die Kirche selbst dürfte, soweit sie romanische Bestandtheile enthält, wohl ebenfalls aus dem XI. Jahr-

---

[1]) *Quast und Otte*, Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst. Bd. II. Seite 171 u f.

[2]) *Trithemius*, Annales Hirsaugienses Tom. I. S. Gallen 1690. p. 228 u. 255.

[3]) *Schnaase*, Gesch. der bild. Künste IV,2. S. 403. Auch in S. Georgen auf dem Schwarzwald wurde noch im Jahre 1085 eine hölzerne Klosterkirche geweiht. Freiburger Diöcesanarchiv, Bd. I. 1865. S. 355.

[4]) *v. Mülinen*, Helvetia Sacra I. p. 106. Der Grundriss der Klosterkirche ist abgebildet im Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde 1872. S. 326.

hunderte stammen. Sie war, bevor ein Umbau im XVII. Jahrhunderte die ursprüngliche Anlage zerstörte, eine stattliche dreischiffige Basilika, von der noch jetzt der viereckige Chor und die beiden Querschifflügel, letztere wie die Vierung mit rippenlosen Kreuzgewölben bedeckt, erhalten sind. Vor der Westseite erheben sich zwei viereckige Thürme, von denen der eine die romanische Gliederung mit rundbogigen Blendarcaden und gekuppelten Schallfenstern zeigt.

Eine zahlreiche Gruppe romanischer Basiliken hat sich sodann in den Rhein- und Bodenseegegenden erhalten, von denen mehrere eine nahe Verwandtschaft mit anderen gleichzeitigen Bauten in Süddeutschland, insbesondere mit schwäbischen Monumenten zeigen. Die bedeutendste dieser Basiliken ist das Allerheiligenmünster in Schaffhausen. Die erste Stiftung fand im Jahre 1050 durch den Grafen Eberhard III. von Nellenburg statt. Die hierauf bezügliche Urkunde[1]) berichtet, wie derselbe das Material zu dem Gebäude auf fremdem Boden hätte graben lassen, dann aber, sofort diesen Missgriff erkennend, denselben durch einen Austausch eigener Liegenschaften ausgeglichen habe. Das neue Gotteshaus, eine Kapelle wurde 1052 von Pabst Leo X. der Auferstehung des Herrn geweiht,[2]) indessen war das nur eine provisorische Anlage, ein Nothbau, auf welchen erst die Errichtung des eigentlichen Klosters und des damit verbundenen Münsters erfolgte. Den Plan dazu hatte ein in der Baukunst wohlerfahrener Geistlicher, Namens Lucebaldus oder Liutbolt gefertigt.[3]) Die Weihe der Kirche fand im Jahre 1064 zu Ehren des Erlösers und Aller Heiligen durch Bischof Rumolt von Constanz statt,[4]) worauf die Vollendung der übrigen Baulichkeiten, der um das Münster gelegenen Kapellen, der Schlaf- und Speisesäle und eines Siechenhauses folgte.[5])

Schon nach dem Tode Eberhards gerieth das Kloster in Verfall.[6]) Der Sohn des Stifters, Graf Burkhart von Nellenburg wandte sich desshalb an den Abt Wilhelm von Hirschau, damit er durch seine Leitung die gesunkenen Zustände hebe. Wilhelm sandte ihm 9 Mönche aus seinem Kloster und einen neuen Abt, Siegfried, unter dessen Herrschaft das Stift sich

---

[1]) Abgedruckt bei *Fickler*, Quellen und Forschungen zur Geschichte Schwabens und der Ostschweiz. Mannheim 1859. 2. Athlg. p. 13 u. f. Eine Zusammenstellung der bisher über das Münster bekannten Stellen und eine ausführliche Beschreibung des Gebäudes findet sich im Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde 1873. Nr. 2.

[2]) *Bernoldi* Chronicon bei Pertz, Mon. Scr. V. p. 388.

[3]) *Kirchhofer*, die ältesten Vergabungen an das Kloster Allerheiligen in Schaffhausen. (Archiv für Schweizergeschichte Bd. VII. 1851. S. 250.)

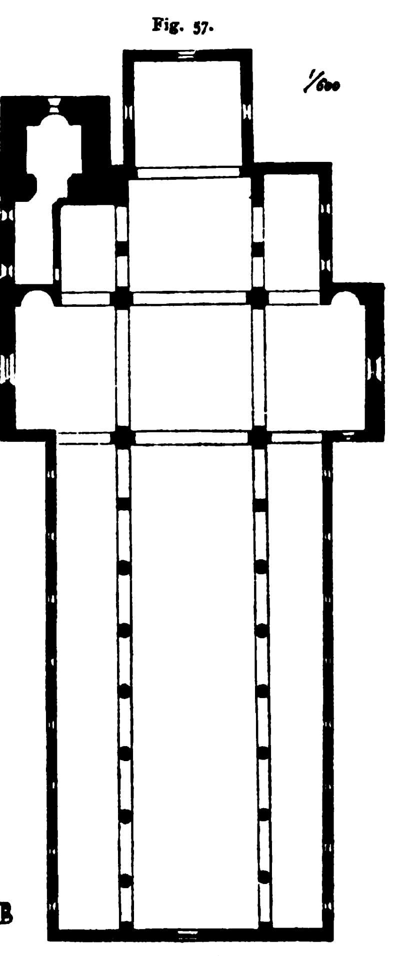
[4]) *Bernoldi* Chronicon a. a. O. *Kirchhofer* a. a. O.

[5]) Leben des Grafen Eberhard III. bei *Mone*, Quellensammlung der badischen Landesgeschichte. Bd. I. S. 95.

[6]) Relatio Burchardi in *Mone's* Anzeiger 1837. VI. Jahrgang S. 4 u. f.

rasch zur höchsten Blüthe erhob. Auch die Baulichkeiten scheinen den neuen Bedürfnissen nicht mehr genügt zu haben. Es wird berichtet, Abt Siegfried habe die Kirche abbrechen und durch einen Neubau ersetzen lassen, in dem wir mithin das noch vorhandene Münster zu erkennen hätten. Leider sind wie über die Errichtung, so auch über die Weihe desselben nur ungenügende oder spätere Nachrichten erhalten, wonach die letztere zwischen den Jahren 1102—1104 stattgefunden haben müsste.[1])

Fig. 57.



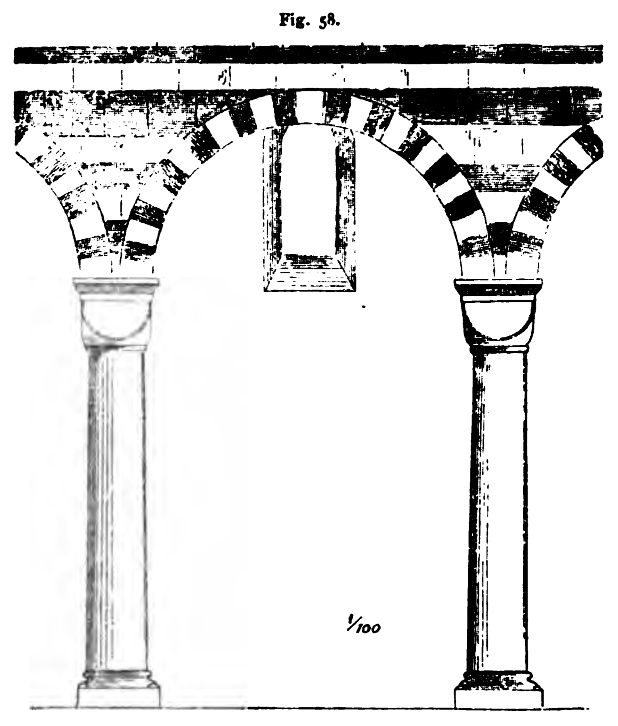
Münster zu Schaffhausen.

Das heutige Münster (Fig. 57) ist eine geräumige Säulenbasilika von sehr schönen Verhältnissen. Dem Langhause, dessen Schiffe durch sechs Säulenpaare und zwei Pfeiler mit rundbogigen Archivolten getrennt werden, schliesst sich im Westen eine moderne Vorhalle an. Jenseits des Querschiffes, dessen Flügel östlich mit einer halbrunden, aber horizontal hintermauerten Apsis versehen sind, folgt ein geräumiges Altarhaus zwischen zwei rechtwinkeligen Kapellen, worauf ein quadratischer Chor das Ganze abschliesst. Sämmtliche Räume sind mit flachen Holzdielen bedeckt und die Details sehr einfach gebildet. Die Gesimse und Basen der Pfeiler bestehen aus schmucklosen Schmiegen, die Säulen im Schiffe (Fig. 58), kräftige Monolithe von etwa Metres 4,30 Höhe und 0,81 unterem Durchmesser, sind mit glatten, etwas gedrungenen Würfelkapitälen bekrönt und von Basen getragen, die eine sehr unvollkommene Ausprägung der attischen Form und des Eckblattes zeigen. Ueber den Archivolten bildete ehedem

[1]) Die früheste Andeutung über einen Neubau unter Abt Siegfried findet sich in der Vita Wilhelmi bei *Pertz*, Mon. Scr. XII. p. 219. Ausführlicheres — und die einzige mir bekannte Nachricht über die Weihe durch den vertriebenen Bischof Gebhard III. von Constanz — enthält das Leben Eberharts c. 52 und 54 a. a. O.

ein schmiegenförmiges Gurtgesimse das Auflager des Hochbaus. Einen besonderen Schmuck verlieh dem Innern der Wechsel rother und weisser Steine, der in den Rundbögen der Archivolten und in den darüber befindlichen Quaderschichten zu Tage trat, neuerdings aber bei einer kindischen „Restauration" des Münsters, wobei auch das Gurtgesimse herunter ge-

Fig. 58.



Säulenstellung im Münster zu Schaffhausen.

schlagen wurde, durch plumpen Anstrich verdeckt worden ist. Das Aeussere, wo sich der Thurm in ziemlich unvermittelter Weise der Ostseite der nördlichen Chorkapelle vorbaut, entbehrt mit Ausnahme eines Bogenfrieses, der sich unter dem Dache des Hauptschiffes hinzieht, jeglicher Detailgliederung.

---

p. 98., dessen älteste Handschrift aber erst aus dem XIV. Jahrhunderte stammt. Zu der Nachricht bei *Trithemius* (Chron. Monast. Hirsaug. Opera historica II. p. 79) „quod monasterium, vetustate pene collapsum, sanctus pater pulchro tabulatu instaurans" . . . fehlen leider die Belege. Eine Zusammenstellung der auf das Münster bezüglichen Nachrichten sammt näherer Beschreibung desselben und der in seiner Umgebung befindlichen romanischen Bauten findet sich im Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde 1873. Nr. 2.

Eine kleinere in ihren Hauptbestandtheilen wohl erhaltene Basilika ist ferner die Pfarrkirche zu Stein am Rhein. Die sieben Säulenpaare, die in Abständen von M. 2,63 das Hauptschiff tragen, sind hier nicht aus Monolithen gebildet, sondern aus einzelnen Trommeln aufgemauert und mit achtseitigen, übereck gestellten Würfelkapitälen (Fig. 45 oben) versehen, über denen der Hochbau, von Rundbögen getragen, ohne Gurtgesimse emporsteigt.[1]) Chor und Schiffe sind flach gedeckt. Ersterer, rechtwinkelig und von gleicher Höhe wie das Hauptschiff, ist von zwei Nebenkapellen begleitet die als Fortsetzung der Seitenschiffe beinahe in gleicher Flucht mit der Chorwand geradlinig abschliessen.[2])

Weiter rheinaufwärts, wo der Kirchen auf Reichenau bereits in dem vorigen Buche gedacht worden ist, kann der Dom zu Constanz als das Muster einer Säulenbasilika grossartigsten Stiles gelten. Ueber die Errichtung desselben fehlen bestimmte Angaben. Die erste Nachricht, wenn man von einer wenig zuverlässigen Notiz aus dem XIV. Jahrhundert absieht,[3]) meldet dass Bischof Lambert (996—1018) das im Verfall begriffene Münster, der Tradition zufolge eine Stiftung schottischer Benedictiner, wiederhergestellt habe.[4]) Aber schon nach fünfzig Jahren (1052) wird abermals von einem Einsturze berichtet.[5]) Es fand ein umfassender Neubau statt, von dem eine Weihe schon im Jahre 1054 und eine andere 1089, wahrscheinlich nach Abschluss der Unternehmung stattfand.[6])

Die Domkirche, so wie sie heute besteht, hat im Laufe der Jahrhunderte eine Reihe durchgreifender Veränderungen erlitten, wobei jedoch die Gesammtanlage im Wesentlichen unversehrt geblieben ist. Als der älteste Theil ist ohne Zweifel die Krypta zu betrachten, die sich unterhalb des Chores in einer Tiefe von Metres 7,87 und einer Breite von Metres 6,90 erstreckt. Der niedrige Raum wird durch drei Stützenpaare, fünf Säulen

---

[1]) Die Säulenbasen wurden bei einer „Restauration" im Jahre 1821 auf Anordnung eines genialen Baumeisters abgeschrotet.

[2]) Dieselbe Chorbildung wiederholt sich in der benachbarten Pfarrkirche von *Diessenhofen*, die übrigens mit Ausnahme der Umfassungsmauern gothisch umgebaut worden ist.

[3]) Leben Eberhards bei *Mone* a. a. O. I. p. 312.

[4]) *Herimanni Aug.* Chronicon bei *Pertz*, Mon. Scr. V. p. 119. Lantpertus . . . qui templum sanctae Mariae ex parte diruens ampliavit.

[5]) *Hermann Contractus* a. a. O. pag. 131. Constantiae basilica sanctae Mariae corruit.

[6]) Freiburger Diöcesanarchiv I. S. 356 u. f. *Otte*, Gesch. der deutschen Baukunst S. 229 gedenkt auch einer 1068 durch Bischof Rumuold von Constanz vollzogenen Weihe. Ein Grundriss der Domkirche nebst ihren Anbauten findet sich in den Denkmälern deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein. Freiburg i. Br. 1825. I. Lieferung Taf. I.

und einen viereckigen Pfeiler in drei Schiffe getheilt, die in gleicher Höhe mit unvollständigen, gurtenlosen Kreuzgewölben bedeckt sind. Die Säulen sind mit den Kapitälen m. 1,90 hoch und die Letzteren zumeist als trapetzförmige Klötze gebildet, deren Wandungen mit einer Reihe von aufrechtgestellten, sehr steifen Akanthusblättern geschmückt sind. Ein schmales Band, mit Perlstäben oder tauförmig verziert, bezeichnet den Abschluss der Säulenköpfe, auf denen die Gewölbe in ungeschickter Weise anheben. Nur ein einziges Kapitäl ist mit Figuren, thronenden Gestalten zwischen Frauen geschmückt, welche letztere an den Ecken vortretend, nach Art der Karyatiden mit emporgehobenen Armen die Deckplatte stützen. Die meisten Basen sind zerstört oder vergraben, die Einzige wohl erhaltene zeigt eine gedrückte attische Form ohne Eckblätter. Die Kirche selbst ist von dreischiffiger Anlage mit einem Querhause, dem sich unmittelbar der viereckige Chorraum [1]) anschliesst. Sämmtliche Räume, mit Ausnahme der Vierung, sind in spätgothischer Zeit mit complicirten Rippengewölben bedeckt worden, ebenso sind die alten romanischen Details zum grössten Theil entfernt oder durch barocke Zuthaten maskirt worden. Nur die Säulenstellungen des Langhauses und das kräftige Gurtgesimse, das sich in einer Höhe von Metres 9,30 über den Archivolten hinzieht, sind von der späteren Neuerungssucht verschont geblieben. Die Säulen, deren acht zu beiden Seiten des Hauptschiffes stehen, sind gewaltige Monolithe von m. 4,90 Höhe und 0,90 unterem Durchmesser. [2]) Die Würfelkapitäle sind, wie in Stein, achtseitig gebildet und mit ähnlichen steilen Deckplatten in Form einer umgekehrten attischen Basis bedeckt. [3]) Die Basen zeigen ebenfalls die attische Form und zwar mit kräftiger Ausladung und vollständig ausgebildeten Eckknollen. Die Seitenschiffe, von ungleicher Breite [4]), sind nachträglich umgebaut und die Langwände derselben behufs der Verbindung mit den anstossenden Kapellenreihen in ihrer ganzen Höhe durchbrochen worden.

Constanz gegenüber liegt am rechten Rheinufer das Kloster Petershausen, von dessen Stiftung bereits in dem vorigen Buche die Rede war. Seit dem Tode Gerhards II. (996) hatten auch hier wiederholt sehr namhafte Um- und Ausbauten stattgefunden, über welche die Chronik von

[1]) Der Chor Mètres 10,75 breit und 9,48 lang.

[2]) Der obere Durchmesser beträgt m. 0,60.

[3]) Aehnliche Kämpfergesimse, allem Anscheine nach die Reste einer älteren Basilika, finden sich in der Kirche von *Bischofszell*, wo übrigens ausser der Hauptdisposition des Schiffes nichts mehr von den wiederholten Umbauten in gothischer und späterer Zeit erhalten sein dürfte.

[4]) Die Breite des nördlichen Seitenschiffes von der Längenachse der Säulen bis zur Wand beträgt m. 7,07, die des südlichen m. 6,44.

Petershausen ausführliche Nachrichten enthält.[1]) Einen besonderen Aufschwung nahm die dortige Bauthätigkeit insbesondere seit Bischof Gebhard III. im Jahre 1086 den Abt Theodorich an die Spitze des Klosters gestellt hatte. Theodorich wurde, wie Siegfried von Schaffhausen, aus Hirschau berufen, das damals als das Muster eines wohlgeordneten Stiftes galt, und dessen Angehörige überallhin gesandt wurden, wo es sich darum handelte, an der Stelle der gelockerten Zustände eine neue Ordnung der Dinge einzuführen. Dieser in jeder Beziehung ausgezeichnete Mann begründete für Petershausen eine neue Periode in dem ganzen dortigen Leben, namentlich scheint er dem Bauwesen eine grosse Aufmerksamkeit zugewendet zu haben. Die Chronik[2]) berichtet darüber folgendes: „da der Chor der Kirche zu kurz war, weil die Stufen, auf welchen man zu dem Heiligthum (Sanctuarium) stieg, den Raum einnahmen, so verminderte er die Zahl der Steine und vermehrte die Zahl der Sänger. . . . Er machte nämlich den Chor fast ebenso gross als das Sanctuarium, indem er letzteres nur um eine Stufe erhöhte. Er erweiterte dadurch für die im Chore stehenden den Raum und brachte somit in Erfüllung dasjenige, was die Schrift in der Person Israels auch für den Herrn der Kirche sagt: „weil der Raum mir zu eng ist und der Herr mich gesegnet hat, so gieb mir weite Räume zum Bleiben.“ Es folgten dann verschiedene Neuerungen in den Klostergebäuden: die Errichtung eines Waschhauses, eines Capitelsaales und einer Ringmauer, welche das ganze Kloster umgab, endlich der Neubau verschiedener Kapellen und die Vergrösserung älterer, schon vorhandener. Ebenso thätig wie Theodorich erwies sich sein Nachfolger Conrad (1128—64). Seine Baulust war so gross, dass sich die Conventualen sogar zu Klagen darüber veranlasst fühlten. Da die Basilika sowohl ihres Alters als der mangelhaften Fundamentirung wegen eine Menge drohender Risse zeigte, unternahm Theodorich eine gründliche Wiederherstellung derselben, worauf im Jahre 1134 eine neue Weihe durch den Bischof Ulrich von Constanz erfolgte. Weiter errichtete er einen Glockenthurm und eine der heilgen Fides und S. Martin geweihte Doppelkapelle, eine neue Prälatur und erweiterte endlich die Klostergebäude, in denen, wie es scheint, auch zwei Flügel des Kreuzganges neu errichtet wurden. Kaum jedoch waren diese Unternehmungen zum Abschlusse gelangt, so wurde die ganze klösterliche Anlage im Jahre 1259 durch einen Brand zerstört. Es begann sofort ein Neubau der, Dank den zahlreichen Unterstützungen und der Energie mit der die Angehörigen des Klosters selbst denselben unterstützten, sehr rasch befördert werden konnte. Schon ein Jahr nach der Katastrophe folgte eine

[1]) *Zell* im Freiburger Diöcesanarchiv Bd. II. S. 371 u. f. Die Chronik abgedr. bei *Mone*, Quellensammlung Bd. I. S. 114 u. ff.

[2]) lib. III. c. 7. a. a. O. p. 141.

Weihe. Dann, im Jahre 1162 wurde der Grundstein zu der neuen Kirche gelegt, deren Bau, von einem Architekten Wezilo geleitet,[1]) aber so langsam fortschritt, dass erst 1173 die Fundamente der östlichen (Eingangs-) Seite gelegt und 1180 endlich die Weihe erfolgte.

Diese Kirche, welche im Jahre 1836 zu Gunsten eines Casernenbaues abgebrochen wurde, war den spärlichen Nachrichten zufolge eine dreischiffige Säulenbasilika[2]) mit einem Querschiffe und einem Chore, der, wie im Dome zu Constanz geradlinig abschliessend, auf der westlichen Schmalseite lag. Der einzige noch erhaltene Ueberrest der Kirche ist das schmuckvolle Hauptportal, welches neuerdings von Eberstein-Schloss in das Museum von Carlsruhe versetzt worden ist.[3]) Die einspringenden Ecken des Thürgewändes sind mit den Statuen Gregors des Grossen und des heiligen Gebhards ausgesetzt, vor denen zwei schlanke Säulen auf attischen Basen mit Eckknollen den reichgegliederten Rundbogen aufnehmen. Das Bogenfeld enthält ein Reliefbild der Himmelfahrt Christi, der in einem ovalen Nimbus, einer sogenannten Mandorla zwischen zwei Engeln erscheint. Unter diesen Gestalten, die in unglaublich bewegter Stellung dargestellt sind, enthält der Thürsturz in einer langen Reihenfolge die Relieffiguren der Maria zwischen den zwölf Aposteln.[4])

Neben diesen Hauptmonumenten sind eine Anzahl kleiner Bauten zu erwähnen, welche ebenfalls dieser Gruppe angehören, die Kirchen von Oberwinterthur und Pfyn und die ehemalige Klosterkirche von Wagenhausen unweit Stein am Rhein. Es sind lauter etwa aus dem XII. Jahrhundert stammende Pfeilerbasiliken, ohne Querschiff mit einem viereckigen Chore, dem sich in Wagenhausen zwei halbrunde Apsiden für die Seitenschiffe angeschlossen zu haben scheinen.[5]) Alle diese Bauten kennzeichnet

---

[1]) Chron. lib. VI. c. 4. a. a. O. pag. 170. col. 2. „Wezilone quodam de Constantia exclerico opifice.“

[2]) Eine (allerdings ungenügende) Ansicht der Kirche von Petershausen findet sich auf dem Titelblatte der Denkmale des Oberrheins. Das Material der abgebrochenen Kirche wurde zur Errichtung der angrenzenden Ufermauer benützt. Einige Fragmente: Gesimse mit Bandverschlingungen geschmückt, und die Bruchstücke einzelner Säulen (Monolithe), deren grösster Durchmesser m. 0,67 beträgt, sind in malerischem Durcheinander hinter dem benachbarten Landgute des Herrn Joseph Vincent, eines kunstsinnigen Alterthumsfreundes aufgehäuft.

[3]) Abgebildet in den Denkmalen des Oberrheines 1. Lieferung. Taf. 10. und besser, mit Details, bei *Zell* a. a. O. S. 390 u. f.

[4]) An dem Thürsturze zwischen Maria und dem heiligen Johannes liest man die Buchstaben WEZK, woraus man den Namen Wezilo gedichtet und diesen als den Verfertiger des Portales bezeichnet hat.

[5]) Das nördliche Seitenschiff ist abgetragen. An der Südseite lagen die ehemaligen Conventgebäude, von denen noch zwei Flügel eines romanischen Kreuzganges erhalten sind.

eine fast ans Rohe grenzende Schmucklosigkeit, die in Pfyn so weit geht, dass die viereckigen Pfeiler des Schiffes sogar der Gesimse entbehren. In Oberwinterthur und Wagenhausen sind die letzteren als einfache Hohlkehlen und Schmiegen gebildet und durch Halbkreisbögen verbunden, auf denen die Obermauern ohne Gurtgesimse, von schmalen Rundbogenfenstern durchbrochen, emporsteigen. In der letzteren Kirche sind die sämmtlichen Räume flach gedeckt, in Oberwinterthur und Pfyn dagegen ist wenigstens der Chor gewölbt, hier in Form eines rippenlosen Kreuzgewölbes und dort mit einem Tonnengewölbe, welche beide spitzbogige Formen zeigen.[1])

Auch für grössere Bauten hatte man übrigens seit dem XII. Jahrhunderte häufig die Form der Pfeilerbasilika gewählt, freilich ohne die Consequenzen zu beachten, welche aus einer derartigen Anlage für die Entwickelung des Gewölbebaues zu ziehen waren. So fand zu Ende des XII. Jahrhunderts ein Umbau der alten Stiftskirche von Reichenau-Münster statt, wobei man die bisherigen Säulen zu beiden Seiten des Mittelschiffes durch die noch vorhandenen viereckigen Stützen ersetzte.[2]) Im Uebrigen blieb die Kirche nach wie vor eine in Haupt- und Seitenschiffen flachgedeckte Basilika. Schon früher, im Jahre 1114 hatte auch die Weihe eines Neubaues in Rheinau stattgefunden.[3]) Der Grundriss jener Kirche, die zu Anfang des vorigen Jahrhunderts durch einen grossen Barockbau verdrängt wurde, ist noch erhalten. Er zeigt ein sehr unregelmässiges Langhaus mit fünf Pfeilerpaaren und drei halbrunden Apsiden im unmittelbaren Anschlusse an die Ostseite der Schiffe.

Diese letztere Choranlage anstatt des einfachen Horizontalabschlusses ist übrigens seit dem XI. Jahrhunderte in diesen Gegenden sehr vereinzelt geblieben. Sie bildet dagegen das typische Merkmal einer Anzahl kirchlicher Bauten, welche etwa gleichzeitig im Westen der deutschen Schweiz entstanden. Dahin gehört die ehemalige Klosterkirche von Schönthal im C. Basel,[4]) ein kleines einschiffiges Gebäude mit drei halbrunden Apsiden an der östlichen Schmalseite und einer schmuckvollen Façade, deren Giebel über dem Zahnfriese ein grosses Rundfenster enthält, während darunter zu beiden Seiten des mit Ornamenten und einzelnen Figuren geschmückten

[1]) Die Maasse sind nach dem auf pag. 158 Note 2 angegebenen Systeme: für *Pfyn* A mètres 33,25 B 13,69 C 8,18 für *Wagenhausen* A m. 25,84. Breite des Mittelschiffes im Lichten m. 4,62. Breite des südlichen Seitenschiffes im Lichten 2,09.

[2]) *Adler* in Erbkams Zeitschr. für Bauwesen. 1869 S. 542 und 562.

[3]) *P. Moritz Hohenbaum van der Meer*, kurze Geschichte der tausendjährigen Stiftung des freyeximirten Gotteshauses Rheinau etc. Donaueschingen 1778. S. 69. *Nüscheler*, Gotteshäuser II,1. S. 46.

[4]) Anzeiger 1872. Nr. 1.

Portales zwei tabernakelartige Gehäuse mit den Reliefbildern der Madonna und eines anbetenden Mannes aus der Quadermauer hervortreten.

Eine besondere Gruppe durch ihre theilweise Uebereinstimmung interessanter Bauten bilden ferner die Kirchen der regulirten Chorherrenstifte von Beromunster im Canton Luzern, von Schönenwerth (Solothurn), Moutier-Grandval und S. Imier im bernischen Jura. Nur für die erstere Kirche ist in der Nachricht von der 1108 vollzogenen Weihe der Krypta ein bestimmter Anhalt für die Zeit ihrer Erbauung geboten, doch kann auch der Ursprung der übrigen Bauten mit annähernder Gewissheit ins XII. Jahrhundert verlegt werden, da diese sämmtlichen Stifte eben damals eine gewichtige Reform, die Umwandlung aus ursprünglichen Klöstern in regulirte Chorherrenstifte erfuhren.[1]) Die Kirche von Beromünster zunächst, eine Basilika mit schwach vortretendem Querschiffe und drei halbrunden Apsiden im unmittelbaren Anschlusse an dasselbe hat wiederholt sehr namhafte Umbauten erlitten, wobei die ursprünglichen Stützen des Langhauses — wahrscheinlich viereckige Pfeiler — theils vermauert, theils in Stucksäulen verwandelt und die Vierung mit einer Barockkuppel bedeckt wurde. Unter der Hauptapsis hat sich der Rest einer Krypta erhalten, die sich ehemals noch weiter westlich fortgesetzt zu haben scheint. Der niedrige Raum wird durch zwei Parallelmauern mit gekuppelten Rundbogenfenstern in drei Gänge getheilt, die mit Tonnengewölben bedeckt sind und östlich und westlich durch ebenfalls rundbogige Thüren miteinander in Verbindung stehen.[2])

Auch die zweite Kirche, diejenige von Schönenwerth (Fig. 59.) ist von der Baulust des vorigen Jahrhunderts nicht verschont geblieben. Ein Querschiff fehlt hier, dagegen gehört der Thurm, welcher in Beromünster erst in spätgothischer Zeit errichtet wurde, noch der ursprünglichen Anlage an. Die Verbindung desselben mit der vorliegenden Kirche hat hier zu einer sehr originellen Anlage geführt. Ueber der Vorhalle, welche zu ebener Erde den Durchgang zur Kirche vermittelt, enthält ein zweites Thurmgeschoss eine geräumige Kapelle. Vor derselben nimmt ein ebenfalls zweigeschossiger Vorbau die ganze Breite des Langhauses ein, wo sich der Mittelraum des oberen Stockwerkes in Form einer Empore mit drei hohen rundbogigen Pfeilerarcaden nach dem Hauptschiffe öffnet. Nur diese westlichen Theile sind gewölbt, theils mit rundbogigen Tonnen, theils mit Kreuzgewölben. Die Kirche dagegen ist in Haupt- und Seitenschiffen flach gedeckt. Alle Details im Innern, bis auf den Bogenfries und die schmiegenförmigen

---

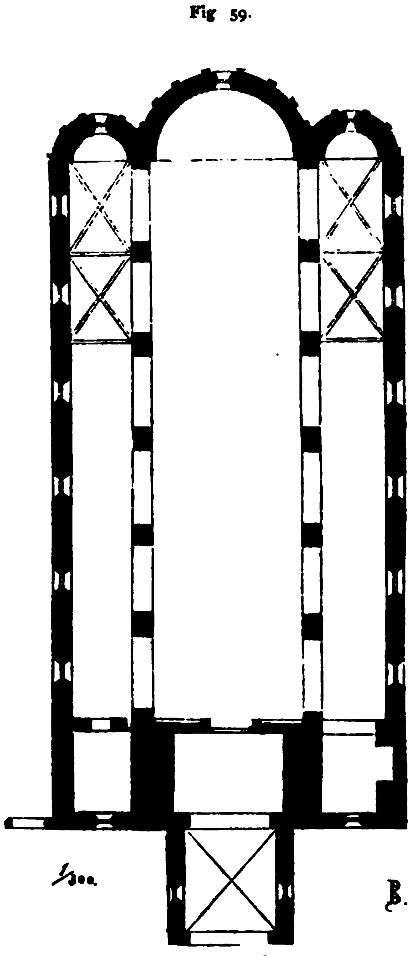
[1]) *v. Mülinen*, Helvetia Sacra I. S. 56. 49. 43.

[2]) Anzeiger 1873. Nr. 1. Eine ausführliche Beschreibung der Kirche von dem dortigen Chorherren *Aebi* wird demnächst im Geschichtsfreunde der V Orte erscheinen.

Pfeilergesimse der Empore, sind durch barocke Zuthaten verdeckt, auch das Aeussere, wenn man von dem nüchternen Lesenenschmucke der Nordseite und der drei Apsiden absieht, entbehrt jeder künstlerischen Gliederung.[1]

Sehr nahe verwandt mit dieser Kirche war ein dritter Bau, die 1859 zerstörte Stiftskirche von Moutier-Grandval im bernischen Münsterthale. Die Aufnahmen zeigen wieder eine dreischiffige Pfeilerbasilika ohne Querschiff, mit drei halbrunden Chören und einer zweigeschossigen Thurmhalle im Westen, die, wie in Schönenwerth, von zwei schmalen tonnengewölbten Räumen begleitet ist und sich im oberen Stocke mit einem von zierlichen Ecksäulen begleiteten Rundbogenfenster nach dem Hauptschiff öffnete. Dieselbe Anlage, nur mit Ausnahme des Querschiffes und der Nebenräume zur Seite der Thurmhalle, wiederholt sich endlich in der Stiftskirche von S. Imier (Fig. 27 oben), wo überdiess die karniesförmigen Pfeilergesimse unmittelbar an das Vorbild von Moutier-Grandval erinnern.[2]

Fig 59.



* Stiftskirche von Schönenwerth.

Eine weitere Gruppe flachgedeckter Basiliken aus dem XII. Jahrhunderte findet sich sodann in den Umgebungen des Thunersees, in einer Gegend, wo Spuren des Christenthums angeblich schon aus kelto-römischer Zeit zu verfolgen sind.[3] Als die ältesten dieser Bauten bezeichnet die Localtradition die Kirchen von Scherzlingen und Einigen und die halbzerstörte

[1]) Anzeiger 1873. Nr. 2.

[2]) Die nähere Beschreibung beider Kirchen a. a. O. 1872. Nr. 2.

[3]) *Lütolf*, Glaubensboten I. S. 57 u. f.

Columba- („Glumen“-) Kapelle bei Faulensee.[1]) Es sind kleine einschiffige Kirchen mit flachgedecktem Langhause, dem sich in Einigen, durch einen kurzen, ebenfalls flachgedeckten Vorraum getrennt, eine halbrunde Apsis anschliesst.[2]) Das Innere dieser Kirchen entbehrt jeglichen Schmuckes. In Einigen sind das Aeussere des Chores und die Westfronte mit schmalen Lesenen und Rundbogenfriesen, an der Glumenkapelle die beiden Langseiten des Schiffes in ähnlicher Weise decorirt, wobei die Rundbögen von spitz zulaufenden Consolen getragen werden, wie solche in romanischen Bauten des XII. Jahrhunderts öfters vorkommen. Verwandt mit diesen Kirchen ist diejenige von Wimmis, ebenfalls aus einem einschiffigen flachgedeckten Langhause und drei halbrunden Apsiden bestehend, die Aussen mit Lesenen und Rundbogenfriesen geschmückt waren.

Bedeutender als diese Monumente sind die Kirchen von Spietz und Amsoldingen. Erstere von uralter Stiftung, wie denn in Spietz schon im Jahre 763 einer Basilika gedacht wird.[3]) Beide Kirchen sind Pfeilerbasiliken von dreischiffiger Anlage, denen sich als östliche Verlängerung der Schiffe ein kurzes Altarhaus zwischen zwei viereckigen Nebenkapellen anschliesst. Ein rundbogiges Tonnengewölbe überspannt das Erstere, die Letzteren sind mit Kreuzgewölben bedeckt und wie das Altarhaus gegen eine halbrunde Apsis geöffnet.[4]) Unter dem Chore beider Kirchen befindet sich eine Krypta, die in Spietz jedoch nachträglich verbaut worden ist. Die Gruft von Amsoldingen, zu der man ursprünglich von den Nebenkapellen des Chores herunterstieg, besteht aus einem dreischiffigen, östlich in seiner ganzen Breite halbrund geschlossenen Raume. Von den Stützen, welche die rundbogigen Kreuzgewölbe tragen, sind die viereckigen Pfeiler im Westen zum Theil aus römischen Inschriftsteinen gemauert, deren karniesförmige Kranzgesimse zugleich als Kämpfer der rechtwinkeligen Gurtbögen dienen. Die östlichen Stützen werden durch Säulen gebildet, die unmittelbar auf viereckigen Sockeln ruhen und mit Ausnahme einer einzigen, die

[1]) Oder *Columbans*-Kapelle, da in einem Visitationsberichte des Bischofs von Lausanne vom Jahre 1453 einer schon damals im Verfall begriffenen Capella Sancti Columbani gedacht wird. Anzeiger 1865. S. 14.

[2]) In Scherzlingen stammt der Chor aus gothischer Zeit. In der Columbakapelle ist derselbe (eine halbrunde Apsis, wie man aus den Gewölbeansätzen erkennt) zerstört.

[3]) *Lütolf* a. a. O. S. 59.

[4]) Der schmucklose Thurm an der Südseite des Chores stammt aus späterer Zeit als die Kirche, denn man sieht im Innern desselben noch deutlich die äussere Gliederung des Chores und erkennt auch zu ebener Erde die nachträglichen Verbauungen, welche zur Stützung des Thurmes nöthig wurden. Auch der Thurm von Spietz, der sich über dem westlichen Ende des nördlichen Seitenschiffes erhebt, scheint aus späterer Zeit als die Kirche zu stammen.

mit einem ungeschlachten Würfelkapitäle versehen ist, mit plumpen viereckigen Deckplatten bekrönt sind, auf denen die Gewölbe in ungeschickter Lösung anheben. An der Westseite der Krypta sind innerhalb der Mauerstärke, den drei Jochen entsprechend, ebenso viele halbrunde Nischen ausgespart. Das Innere beider Kirchen ist schmucklos und das spärliche Detail von höchster Rohheit. Die Pfeiler, ohne Basen oder Sockel, entbehren in Amsoldingen sogar der krönenden Gesimse. An die Stelle derselben tritt hier, da die Archivolten auf allen vier Seiten hinter der Flucht des Pfeilers anheben, bald ein rechteckiger, bald ein schräger Absatz, wodurch die Stützen den Anschein bekommen, als ob sie nachträglich ummauert worden wären. In Spietz sind die Pfeiler mit niedrigen Schräggesimsen ohne Deckplatten versehen. Auch das Aeussere entbehrt mit Ausnahme der Eingangsseite und der drei Apsiden jeglicher Gliederung. Die Letzteren sind durch schlanke Lesenen belebt, die in beträchtlicher Höhe durch Kleinbögen verbunden sind. Als ein eigenthümlicher Schmuck erscheint an den Hauptchören beider Kirchen die Anordnung halbrunder Nischen, die sich paarweise und vereinzelt unterhalb des Bogenfrieses in die Mauern vertiefen. Sie sind kleinen Rundbogenfenstern mit glatten Wandungen ähnlich, die sich aber nach hinten zu nicht öffnen, sondern konisch schliessen.

An diese eben geschilderten Bauten dürfte endlich die ehemalige Prioratskirche von Rougemont, zwar in der Waadt, aber hart an der Berner Grenze (bei Saanen) gelegen, zu reihen sein. Die Errichtung dieser kleinen Pfeilerbasilika fand muthmaasslich erst in der folgenden Epoche des sog. Uebergangsstiles statt, wie denn die Archivolten des Mittelschiffes den Spitzbogen zeigen. Die Gesammtanlage jedoch und die spärlichen rohen Details tragen noch vorwiegend romanischen Charakter. Haupt- und Seitenschiffe, mit flachen Holzdielen bedeckt, werden durch zweimal fünf Pfeiler getrennt, die mit schmucklosen straffen Hohlkehlen und viereckigen Deckplatten bekrönt sind. An das Langhaus schliesst sich ein schwach vortretendes Querschiff, dessen Flügel mit pultförmig gegen die Vierung ansteigenden Dielen gedeckt sind, während das Kreuzmittel und der Chor, wie aus einigen Spuren hervorgeht, ursprünglich mit Gewölben versehen, oder wenigstens zur Aufnahme solcher angelegt waren. Der Chor, später dreiseitig geschlossen, ist von zwei viereckigen Kapellen begleitet, die westlich nach den Querflügeln und seitwärts gegen den Chor durch Rundbögen geöffnet sind.

Ausser den bisher erwähnten Kirchen und den romanischen Gewölbebauten, deren Beschreibung demnächst folgen wird, sind in der deutschen Schweiz nur einzelne zerstreute und dazu unerhebliche Monumente bekannt: im Canton Schwyz, wo zwischen den Jahren 1031 und 1039 die im X. Jahrhundert errichtete Stiftskirche von Einsiedeln durch einen Neu-

bau ersetzt worden war,[1]) die Kirche S. Peter und Paul und die Martinskapelle auf der Insel Ufenau im oberen Zürichsee. Beide Gotteshäuser wurden um die Mitte des X. Jahrhunderts gestiftet aber nachträglich umgebaut. Wahrscheinlich stammen die jetzt vorhandenen Monumente erst aus dem XII. Jahrhundert, wie denn 1141 von einer Weihe beider Kirchen berichtet wird.[2]) Es sind einschiffige, flachgedeckte Bauten mit quadratischem Chore, der mit einem Kreuzgewölbe überspannt ist. In S. Peter und Paul erhebt sich über dem Chore ein viereckiger Thurm, dessen Aeusseres mit einem Bogenfriese belebt ist, worauf das obere Geschoss auf jeder Seite zwei elegante auf einem mittleren Säulenbündel gekuppelte Rundbogenfenster enthält. Im Uebrigen beschränkt sich der Schmuck an beiden Bauten auf die einfachsten Profilirungen und einzelne Schachbrettfriese, welche das Bogenfeld und die Oeffnungen der Portale begleiten.

Unter den wenigen romanischen Monumenten, welche die Urschweiz besitzt, sind dann noch die Kirchthürme von Willisau im Canton Luzern, von Stanz im Canton Unterwalden und Baar im Canton Zug zu erwähnen, schwerfällige altersgraue Bauten, die aber mit ihren lebendigen Gruppen von Rundbogenfenstern auf oftmals wunderlich geformten Theilsäulchen einen höchst malerischen Anblick gewähren.[3])

Was endlich die in der östlichen Schweiz, in den Cantonen S. Gallen und Graubündten vorhandenen Bauten betrifft, so zeichnen sich dieselben sammt und sonders durch die grösste Einfachheit bei sehr geringen Dimensionen aus. So begnügte man sich in Schännis, trotz des hohen Ansehens, dessen sich das dortige Frauenstift von Alters her erfreute, mit einer wahrhaft armseligen Pfeilerbasilika. Von der romanischen Anlage sind noch das Langhaus und Theile des Querschiffes erhalten. Der alte Chor ist zu Anfang des XVI. Jahrhunderts einem spätgothischen Umbau gewichen. Unter demselben liegt eine grösstentheils verschüttete Krypta, deren rippenlose Kreuzgewölbe von Pfeilern und Wandconsolen mit sehr rohen Sculpturen getragen werden.[4]) Etwas abseits vom Dorfe lag ehemals die alte S. Galluskapelle, ein kleiner einschiffiger Bau mit halbrunder Apsis, die aussen mit Lesenen und Rundbogenfriesen geschmückt war. Leider wurde dieses Gebäude in den dreissiger oder vierziger Jahren

---

[1]) Annales Einsiedlenses bei *Pertz* Mon. Scr. III. pag. 143 u. 146.

[2]) *Ferd. Keller*, Geschichte der Inseln Ufenau und Lützelau im Zürichsee. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. II. Heft 2. S. 22.

[3]) Ueber *Willisau* Anzeiger 1873. S. 416. Der Thurm von *Stanz* ist abgebildet im Geschichtsfreund. Bd. IX. 1853, derjenige von *Baar* a. a. O. Bd. XXIV. 1869.

[4]) Anzeiger 1873. No. I. S. 416.

abgetragen, nur der Thurm ist stehen geblieben, ein fremdartiges Gebäude, das an den zierlichen Campanile von S. Giovanni e Paolo zu Ravenna erinnert, im weitesten Umkreise aber Seinesgleichen nicht wiederfindet.[1]) Ehedem an der Nordseite des Langhauses in gleicher Flucht mit der östlichen Frontmauer gelegen, erhebt sich der Thurm auf einem schmucklosen viereckigen Unterbau, worauf der Hochbau mit abgerundeten Ecken emporsteigt, ein glatter Cylinder, der nur zu oberst auf jeder Seite von zwei übereinander befindlichen Gruppen gekuppelter Rundbogenfenster durchbrochen ist (Fig. 38 S. 167).

Ein benachbartes ebenfalls höchst merkwürdiges Gebäude ist die S. Georgskapelle bei Berschis oberhalb Wallenstadt, sehr malerisch auf einem Felskopfe gelegen, wo heute noch die Spuren einer römischen Niederlassung, vermuthlich einer Warte, zu sehen sind.[2]) Das augenscheinlich aus dem XII. Jahrhundert stammende Gebäude ist von zweischiffiger Anlage, mit einer halbrunden Apsis versehen und mit stark überhöhten Gewölben bedeckt, die von kreuzförmigen Pfeilern und entsprechenden Wandvorlagen ohne Basen und Kapitäle getragen werden. Dieselbe Anlage wiederholt sich mit geringen Abänderungen in der auf stolzer Höhe gelegenen S. Lorenzkapelle bei Paspels im Domleschg (Graubündten), wo indessen die Gewölbe zerstört, die mittleren Freistützen entfernt und das dritte (östliche) Joch beim Neubau des Chores zur Hälfte abgetragen worden ist.

In Chur, wo die südliche Langwand der Martinskirche[3]) mit ihrem Aussenschmucke von hohen und schmalen Blendarcaden noch als ein Rest der 1464 durch Brand zerstörten romanischen Anlage zu betrachten ist, sind ausser dem später zu erwähnenden Dome die Ueberbleibsel einer Krypta unter der Kirche S. Lucius anzuführen. Die ursprüngliche Anlage derselben bestand aus einer dreischiffigen Halle mit einem halbrunden oder polygonen Abschlusse im Osten, um den sich die Seitenschiffe in Form eines tonnengewölbten Umganges fortsetzten. Leider ist diese östliche Hälfte bis auf den schmucklosen Umgang verschüttet. Der westliche Theil der Krypta, zu dem man auf einer breiten Treppe vom Schiff der Oberkirche hinabsteigt, besteht aus sechs rechteckigen Jochen. Sie sind mit rippenlosen Kreuzgewölben auf rechtwinkeligen Gurten bedeckt, die von stämmigen Rundpfeilern und

[1]) Anzeiger 1861. S. 70. dazu 2 Tafeln.

[2]) *Ferd. Keller*, Statistik der römischen Ansiedelungen in der Ostschweiz. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XV. Heft 3. pag. 66 (28). Anzeiger 1873. No. 1. S. 416.

[3]) Anzeiger 1872. S. 396.

schwächlichen Halbsäulen getragen werden. Die Freistützen ruhen auf runden Sockeln und sind mit niedrigen, unförmlichen Würfelkapitälen versehen, auf denen die Gräten und Gurten der Kreuzgewölbe ohne Vermittelung durch eine Deckplatte anheben.[1])

Unter den ländlichen Bauten[2]) Graubündtens sind die Kirchen von Zillis an der Via Mala, von Müstail bei Tiefenkasten (an der Schynstrasse) und die Muttergotteskapelle im Kloster Dissentis die durch räumliche Grösse bedeutendsten, indessen, wie alle romanischen Monumente des Landes, sehr schmucklos. Das einschiffige Langhaus ist flach gedeckt und mit einer oder mehreren Apsiden versehen. Der einzige Schmuck dieser Bauten bestand in der Bemalung des Inneren, die, wie die überall vorhandenen Reste bezeugen, nur ausnahmsweise gefehlt haben mag und auf welche in Zillis sogar die Rücksicht genommen wurde, dass das Langhaus zu Gunsten eines ausführlichen Freskencyklus ursprünglich mit nur ganz kleinen und hochliegenden Rundfenstern versehen war. Das Aeussere dieser Monumente, deren Lage oft einen feinen Sinn für landschaftliche Wirkung verräth, ist in der Regel schmucklos; es fehlen mitunter selbst die allernöthigsten Gliederungen, dagegen überrascht nicht selten eine malerische Gruppirung des Aufbaus, der mancherorts, so bei der kleinen Kirche S. Wendelin zu Katzis an der Splügenstrasse, schon deutlich die Einwirkung italienischer Vorbilder verkündet. Ganz überraschend gross ist endlich die Zahl der alterthümlichen Kirchthürme, die in den verschiedenen Gegenden Graubündtens erhalten sind. Sie sind alle viereckig, von mässiger Höhe und in romanischer Weise gegliedert mit Blendcompartimenten von Lesenen und Kleinbögen, zwischen denen sich die Fenster öffnen. Letztere sind gewöhnlich rundbogig und paarweise auf einem oder zwei hintereinander gestellten Säulchen gekuppelt. Die Mauern sind sauber gefügt, meist aus Bruchquadern verschiedener Grösse, die sich in unregelmässigem Wechsel zu einem coquetten Spiele verbinden. Solche Thürme finden sich im Vorderrheinthale zu Sedrun, Trons und Meyerhof (Obersaxen), zu Brigels (S. Eusebius), in der Ruine Jörgenberg bei Waltensburg, wo der Campanile der ehemaligen Schlosskapelle mit seinen Kleinbögen, Rollfriesen und den luftigen Durchbrechungen

Fig. 60.



• Kirche zu Katzis.

---

[1]) Anzeiger a. a. O.

[2]) Eine Aufzählung der Monumente romanischen Stils im Anzeiger 1872 S. 395 u. f. und S. 413 u. f.

inmitten der Waldeseinsamkeit einen prächtigen Anblick gewährt. Auch anderswo sind solche Bauten erhalten: zu Paspels (S. Lorenz) und Scharans im Domleschg, in Zillis (Schams), zu Klosters im Prättigau etc.

Weit zahlreicher noch sind diejenigen Thürme, die zwar ebenfalls einen ausgeprägt romanischen Charakter tragen, indessen allem Anschein nach aus späterer Epoche stammen. Aus unzweideutigen Nachrichten geht nämlich hervor, dass romanische Formen und Gliederungen zum Theil bis in die Renaissancezeit ihre Geltung bewahrten, und zwar nicht bloss in den abgelegenen Thalschaften, sondern selbst in der bischöflichen Hauptstadt, wo beispielsweise noch in der Grenzscheide des XIII. und XIV. Jahrhunderts das grosse Rundbogenfenster an der Westfronte des Domes mit streng romanischen Profilen geschmückt wurde.[1]) Was diese späteren Thürme von den aus der vorgothischen Epoche stammenden Bauten unterscheidet, das ist vor allem die nachlässige Mauerung aus bruchrohen Steinen und ein abgekürztes Formenwesen. Die Theilsäulchen der Fenster entbehren in der Regel sowohl der Kapitäle als der Basen, die Stützen selbst sind selten rund, sondern meistens viereckig, die Fensterbögen entbehren der Profilirungen und sind aus nothdürftig zugerichteten Werkstücken gewölbt. Es erklärt sich daraus endlich die häufige

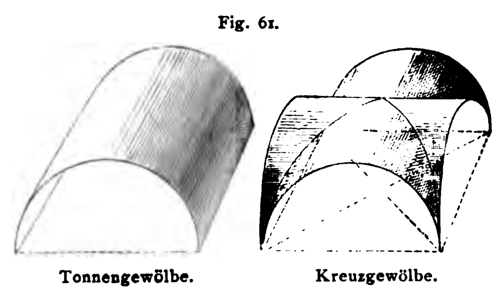
[1]) *Jacob Burckhardt*, Beschreibung der Domkirche von Chur. (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XI. Heft 7. S. 152 und 154.) Einen Beweis für diese Jahrhunderte lange Gültigkeit des romanischen Formenwesens liefert der Thurm von *Platta* am Lukmanier, den man unbedenklich aus vorgothischer Zeit datiren würde, wenn nicht fest stünde, dass erst um die Mitte des XV. Jahrhunderts die dortige Kirche gestiftet worden sei (*Theobald*, das Bündtner Oberland. Chur 1861. pag. 137.) Der ebenfalls in romanischen Formen erbaute Kirchthurm von *S. Moritz* im Oberengadin trägt die Jahreszahl 1573. (*Nüscheler*, Gotteshäuser 1. Heft S. 121.) Für weitere Repräsentanten des romanischen Stiles aus dem späteren Mittelalter halte ich die Kirchthürme folgender Orte: im Oberengadin: zu Celerina (S. Johann), Cresta, Pontresina (S. Maria), zu Schuls im Unterengadin, Cierfs im Münsterthal, zu Lenz (S. Roch) an der Julierstrasse, im Domleschg die Thürme von Räzüns (S. Georg und S. Paul), Feldis und Rotels, im Vorderrheinthal zu Luvis, Ladir, Ruschein, Ruis, Seth (S. Lucius) Kästris, Waltensburg, Dissentis (S. Agatha), im Lugnetz die Thürme von Villa und Igels (Pfarrkirche und S. Sebastian) u. s. w. Die romanischen Grundformen mit gothischen Elementen verbunden zeigt der Thurm von Sagens bei Ilanz (Vorderrheinthal), endlich eine reizende Verbindung desselben Principes mit den Formen der Renaissance der Campanile von Grosio im oberen Veltlin. Auch ausserhalb Bündtens sind solche Nachläufer des romanischen Stiles zu finden, so der 1707 errichtete Thurm der Kirche von Hospenthal im C. Uri (*Nüscheler*, Gotteshäuser I S. 81), im Canton Neuenburg die Thürme von S. Blaise (1516), Cornaux, Vallengin, Savagnier, Engollon und Fontaines (1686 errichtet), von Concise und Aigle im Canton Waadt u. s. w. in Rapperswyl das im XV. oder XVI. Jahrh. erbaute Westportal der Pfarrkirche, der inschriftlich 1610 datirte Kreuzgang von Schönenwerth (Solothurn) etc.

Anwendung des Verputzes, der ebenfalls zu den Merkmalen dieser späteren Thürme gehört, während an älteren Bauten die sorgfältige Mauerung offen zu Tage tritt.

Von diesen schlichten und alterthümlichen Monumenten wenden wir uns nunmehr zu denjenigen Bauten, welche die höchste Ausbildung des romanischen Stiles und die allmälige Ueberleitung zu den Schöpfungen der folgenden Epoche vergegenwärtigen.

Die Ursachen, welche ein so zähes Festhalten an der einfachen Form der flachgedeckten Basilika bedingten, sind nicht bekannt. Theilweise mögen es alte Ueberlieferungen gewesen sein, wie solche in Oesterreich und Niedersachsen einen ähnlichen Rückstand bewirkten. Sodann aber — und das war wohl meistens der Fall — mochten ökonomische Gründe, die Rücksicht auf die billige Herstellung dieser Bauart, maassgebend gewesen sein, denn wir sehen, wie anderswo, unter der Gunst von reicheren Verhältnissen in Städten und Stiftern schon seit dem XII. Jahrhundert ein bemerkenswerther Aufschwung der Gewölbetechnik begann.

Fig. 61.

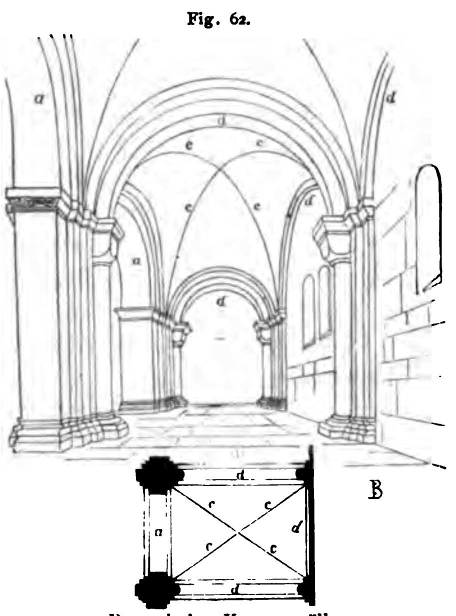


Tonnengewölbe. Kreuzgewölbe.

Von jeher hatte man gewisse Theile der Kirchen, und zwar regelmässig, überwölbt: die Krypta, die Apsis, zuweilen auch die Vierung und die Flügel des Querschiffes, die Thurmhallen u. s. w. Hier freilich waren geringe Schwierigkeiten zu überwinden, denn solche Gewölbe waren entweder vereinzelt, oder sie hatten, wenn mehrere derselben, zum Beispiel in Krypten, nebeneinander errichtet wurden, doch alle dieselbe Höhe und meist auch eine geringe Spannweite. Das Unternehmen war auch dann noch ein verhältnissmässig leichtes, als man in Deutschland seit Anfang des XI. Jahrhunderts und im XII. auch in unseren ennetbirgischen Kirchen von Muralto und S. Biagio zu Bellinzona die Nebenschiffe in ihrer ganzen Länge überwölbte. Die Deckenform, welche hier angewendet wurde, war stets diejenige des Kreuzgewölbes, die bekannte Form zweier gleich hoher Tonnengewölbe oder Halbcylinder, die sich auf quadratischer Grundlage rechtwinkelig durchschneiden (Fig. 61). Es entsteht so eine gedrückte oder halbkugelige Schale, deren Grundriss einem Quadrate entspricht und die in diagonaler Richtung von zwei scharfkantigen Gräten, den Diagonalrippen, durchkreuzt wird. Es ist dies das Kreuzgewölbe in seiner einfachsten Form. Von den vier Rundbögen, auf denen dasselbe ruht, heissen die in der Querachse gelegenen Quergurten (Fig. 62), die

der Längenachse entsprechenden, sobald sie gegen einen anstossenden Raum geöffnet sind, Archivolten, wo aber einer dieser vier Bögen durch eine Mauer geschlossen ist, da wird er, wegen seiner Aehnlichkeit mit einem Schilde, Schildbogen genannt.

Fig. 62.



Romanisches Kreuzgewölbe.

Wie einfach nun dieser Fortschritt, der Uebergang von der flachen Holzdiele zum Gewölbebau erscheint, so setzte derselbe doch sofort eine durchgreifende Aenderung des bisherigen Systemes voraus. Für die alte Holzdecke hatte jede beliebige Form der Stützen genügt, das Kreuzgewölbe dagegen bedarf schon vermöge seiner Last einer stärkeren Basis, es setzt aber auch vermöge seiner complicirteren Gestalt eine feste und bestimmte Gliederung des stützenden Unterbaues voraus, so nämlich, dass im Grundrisse schon das System des Gewölbes vorgezeichnet ist. So wurde bereits bemerkt, wie jedes einzelne Joch oder Gewölbequadrat von vier Hauptbögen getragen wird. Jeder dieser vier Bögen erfordert aber seine besondere Stütze, was mithin eine entsprechende Gliederung der Pfeiler und der mit denselben correspondirenden Wandpfeiler oder Wanddienste voraussetzt. Man verliess daher von Anfang an die einfache Quadratform der Stütze, indem man den Pfeiler auf allen vier Seiten mit Pilastern oder Halbsäulen, mit sogenannten Vorlagen oder Diensten versah und dieselbe Gliederung an den Halbpfeilern der Umfassungsmauern wiederholte (Fig. 67 unten). Wie nun diese sog. Vorlagen zur Aufnahme der vier Hauptbögen bestimmt waren, so dienten gewöhnlich die zwischen denselben vorspringenden Ecken des Pfeilerkernes als Stützen für die Diagonalrippen.

Der erste Bau, in welchem sich diese Neuerung zu erkennen giebt, ist das Grossmünster in Zürich.[1]) Sage und Localpatriotismus haben

[1]) *S. Vögelin*, das alte Zürich. Zürich 1829. *S. Vögelin*, Grossmünster in Zürich I Geschichte. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. 1. Heft 4. II. Architektur (*Ferdinand Keller*) a. a. O. Heft 5. *S. Vögelin*

gewetteifert, dieses Denkmal aus möglichst früher Zeit zu datiren, indem man die Errichtung desselben erst Karl dem Grossen[1]) und später Kaiser Otto I. und dem Herzoge Burkhart II. von Alamannien im X. Jahrhundert zuschrieb.[2])

Ueber die Gründung der ersten Kirche und des damit verbundenen Chorherrenstiftes herrscht völliges Dunkel. Es ist nur bekannt, dass sich das Gotteshaus bereits eines längeren Bestandes und hohen Ansehens erfreute, als im Jahre 853 die Stiftung der gegenüberliegenden Abtei Fraumünster erfolgte[3]), auch wird in einer kaiserlichen Urkunde vom Jahr 820, die freilich im Originale nicht mehr vorhanden ist, eines Bischofs Theodorus gedacht, der vor seinem schon damals erfolgten Hinschiede die Kirche geweiht habe.[4]) Von da an fehlt jegliche Kunde über die Geschichte dieser Kirche bis zum Jahre 1078, wo dieselbe nach den Annalen des Grossmünsters von einem Brande betroffen und, wie ein gleichzeitiger Vermerk im Zürcher Todtenbuche errathen lässt, auch vollständig zerstört wurde.[5])

Der in Folge dessen benöthigte Neubau scheint langsam gefördert worden zu sein, denn erst aus dem Jahre 1104 datirt die früheste Nachricht über die Weihe eines Altares[6]) worauf, nach den bis 1146 folgenden

Kreuzgang beim Grossmünster a. a. O. Heft 6. endlich *Ferdinand Keller* und *S. Vögelin*, Notizen über Bauart und Stift Grossmünster a. a. O. Bd. II Heft 14. *Nüscheler*, Gotteshäuser. III. Heft. S. 346 u. f.

[1]) *Stumpf*, Eidg. Chronik. 1548. Buch VI. Fol. 149.

[2]) Diese letztere Annahme stützt sich lediglich auf eine Conjectur, welche *J. H. Schinz* in *Füsslin's* Schweiz. Museum (v. Jahrggang 1789. S. 542 und 546 u. f.) aufgestellt hat. *Schinz* beruft sich auf die oft besprochenen aber niemals enträthselten Reliefs an den mittleren Pfeilern des Hauptschiffes (abgebildet in den Mittheilungen. Bd. I. Heft 4. Taf. 2.) Er erkennt in der einen Darstellung die Ermordung Guidos, der 965 im Kampfe mit Otto's Vasallen, dem Herzoge Burkhart von Alamannien fiel und folgert daraus, es möchte das Grossmünster von Otto und dem Herzoge als ein Denkmal des über ihren welschen Gegner errungenen Sieges errichtet worden sein. In dem zweiten Relief sieht er die Aufnahme des kaiserlichen Erbauers durch die Kirchenpatrone St. Felix und St. Regula.

[3]) *G. v. Wyss*, Geschichte der Abtei Fraumünster. Mittheilungen Bd. VIII. Zusätze und Anmerkungen. S. 6. n. 22.

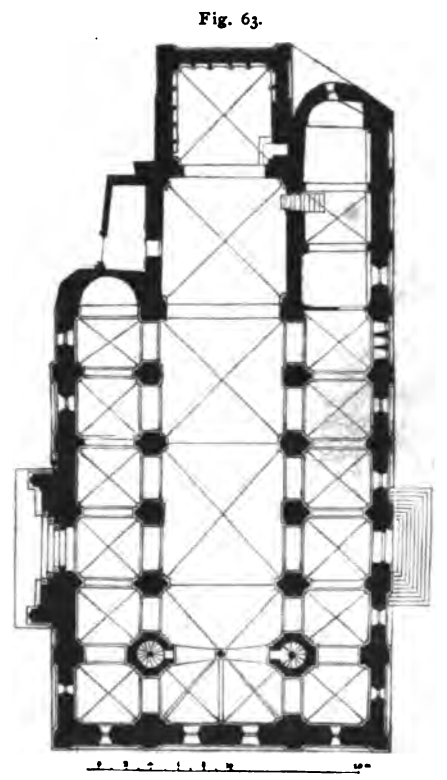
[4]) *Bullinger*, Chronik von den Tigurinern und der Stadt Zürich Sachen. 1519—1532. 4, 9. Mittheilungen Bd. I. Heft 4. S. 10. Bd. II. Heft 14. S. 117. *Nüscheler* a. a. O. S. 346.

[5]) *Büdinger* und *Grunauer*, Aelteste Denkmale der Züricher Literatur. Zürich 1866. S. 43 und 101, wo diese Katastrophe mit den damaligen Kämpfen in Verbindung gebracht wird.

[6]) Aus den bei *Nüscheler* III. S. 348 u. ff. mitgetheilten Nachrichten sind folgende Daten festzuhalten: 1104 Weihe des Pancratius- (seit 1294 St. Blasius-) Altars auf der nordöstlichen Seite des Schiffes. 1107 des Mauritius-Altars in der

Consecrationen zu urtheilen, hauptsächlich an dem östlichen Theile, an der Gruft und dem darüber liegenden vorderen Chore gebaut wurde. Dann aber, sei es, dass die Arbeit in's Stocken gerieth, oder dass sich dieselbe den westlichen Theilen zuwandte, schweigen die Nachrichten bis zum XIII. Jahrhundert, wo ein zwischen den Jahren 1233—1243 datirter Ablassbrief des noch immer unvollendeten Gebäudes gedenkt. Gleiche Indulgenzen zu Gunsten des Kirchenbaues wurden im Jahre 1251 und 1255 erlassen, worauf endlich 1289 die Aufstellung des im hinteren Chore gelegenen Hochaltares und die Weihe desselben durch den Bischof Hermann von Augsburg stattfand.

Fig. 63.



Grossmünster in Zürich.

Mit diesen Nachrichten stimmt denn auch der künstlerische Stil des Gebäudes im Wesentlichen überein. Der Grundriss (Fig. 63) ist derjenige einer dreischiffigen Basilika mit einem langen, horizontal geschlossenen Chore. Das Mittelschiff besteht aus drei quadratischen Gewölbejochen[1]), denen zu beiden Seiten je zwei kleinere in den Nebenschiffen entsprechen. Diese Abseiten sind östlich mit halbrunden Tribünen versehen, wobei jedoch das südliche Nebenschiff erst nach einer beträchtlichen

---

Gruft und des Altars U.L. Frau auf der rechten Seite des Chors. 1117 des St. Martins-Altars im Chor. 1146 St. Maria Magdalena an der Chortreppe (in gradibus—sub cancellis). 1216 ermahnt der Kardinal-Legat Petrus zu der kostbaren Vollendung der Kirche und verheisst den Contribuenten einen Ablass. 1227 Urkunde Bischof Conrads von Constanz über den Chorbau (*v. Wyss*, Fraumünster, Anmerkungen zu Buch II. S. 27. n. 15.) 1233—43 Ablass Bischof Heinrichs I von Constanz (Urkunde im Anzeiger für Schweiz. Alterthumskunde 1874 S. 503 u. f.) 1251 u. 1255 Ablassbriefe des Kardinaldiakons Petrus (*Vögelin*, das alte Zürich. S. 180. v. *Wyss*. a. a. O. S. 70.) 1289 Errichtung und Weihe des Hochaltars im hinteren Chor. (*Vögelin* a. a. O. S. 180.)

[1]) Nachdem in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die abenteuerlichsten Gerüchte über die Baufälligkeit der Kirche verbreitet worden waren, um

Verlängerung neben dem hinteren Chore abschliesst. Ueber den Arcaden zu beiden Seiten des Mittelschiffes öffnen sich mit einem zweiten Geschosse von Rundbögen auf ausserordentlich niedrigen Pfeilern die Emporen (Fig. 64), ebenso herrscht eine Galerie unter dem westlichen Joche des Langhauses, wo zu beiden Seiten die Thürme, unmittelbar über den Nebenschiffen aufsteigend, theils von den Umfassungsmauern, theils von mächtigen neben dem Hauptschiffe aufgeführten Pfeilern getragen werden. Seinen östlichen Abschluss erhält das Mittelschiff durch einen gedrückten hoch übermauerten Triumphbogen, hinter welchem die Krypta und die unteren Theile des Chores, insbesondere die Wandsäulen der Ostwand, noch die strengen Formen des romanischen Stiles zeigen, während der Hochbau mit seinen Fenstern und den stark überhöhten spitzbogigen Gewölben bereits die technischen Fortschritte des Uebergangsstiles bekundet. Es ist daher wahrscheinlich, dass für die Chorgewölbe anfangs romanische Constructionen beabsichtigt waren, dieser Plan aber, nachdem man sich bis zur Vollendung des Schiffes mit einer provisorischen Bedachung begnügt hatte, geändert und das Ganze nach den mittlerweile vorgeschritteneren Gesetzen vollendet worden sei. Die Annahme wäre dann diejenige, dass der Bau im Osten mit Errichtung der Krypta und der Chormauern begonnen, hierauf langsam gegen Westen hin fortgesetzt und für einmal mit der Thurmfaçade sistirt worden sei, worauf im XIII. Jahrhundert erst mit der Errichtung der Chorgewölbe abgeschlossen wurde, so dass in diesen Letzteren der jüngste Bestandtheil des Ganzen, der Ablassbau des XIII. Jahrhunderts, zu erkennen wäre.

Vergleicht man dieses Gebäude mit den bisher beschriebenen Anlagen aus romanischer Zeit, so giebt sich in mancher Beziehung ein wichtiger Fortschritt zu erkennen. Schon die formale Ausstattung ist reicher und mannigfaltiger, hier zum ersten Male kann auch von einer durchgebildeten Aussendecoration die Rede sein. Im Inneren sodann fällt es auf, wie an die Stelle der einfachen Säulen- oder Pfeilerreihe ein lebendiger Wechsel verschiedenartiger Stützen getreten ist. Die Seitenschiffe, statt in bisheriger Unterordnung zu schliessen, sind mit einem zweiten Geschosse effectvoller Emporen versehen, sämmtliche Räume endlich mit Gewölben bedeckt, und zwar derart, dass im Gegensatze zu den Monumenten der französischen Schweiz, in Haupt- und Seitenschiffen

---

das Project eines zopfigen Neubaues zu beschleunigen, entschloss man sich endlich auf das Antreiben des damaligen Staatsbaumeisters die mehr als zwei Fuss starken Tufsteingewölbe des Mittelschiffes zu entfernen und dieselben durch hölzerne zu ersetzen (cf. Eine Erinnerung aus der Geschichte des Grossmünsters in Zürich. Zum Gedächtniss an J. J. Breitinger, Zürich 1873.) Ueber andere Vandalismen vide Mittheilungen der antiq. Ges. in Zürich. Bd. I. Heft 5. pag. 24 u. f.

Fig. 64.

GROSS-MVNSTER LÆNGENSCHNITT

Grossmünster in Zürich. (Berlepsch.)

dieselbe Construction der Kreuzgewölbe zur Anwendung gelangte. Es zeigt sich auch darin eine Neuerung, die als ein wesentlicher Fortschritt betrachtet werden muss. Bis dahin war das Mittelschiff entweder flach gedeckt, oder, wie dies in den Bauten der romanischen Schweiz der Fall war, mit einem Tonnengewölbe überspannt. Diese beiden Bedeckungen gestatteten eine jede beliebige Anordnung der inneren Stützen; Säulen oder Pfeiler konnten näher oder entfernter nebeneinander errichtet werden, es genügte dass ihre Stellung und Stärke den Anforderungen der Tragfähigkeit entsprach. Ganz anders verhält es sich mit dem Kreuzgewölbe, dessen consequente Anwendung in Haupt- und Seitenschiffen eine ganz bestimmte Gliederung des stützenden Unterbaues voraussetzte, so nämlich, dass je zwei kleinere Kreuzgewölbe in jedem der Seitenschiffe einem grossen Gewölbequadrate des Hauptschiffes entsprechen (vgl. die Grundrisse Fig. 63 und 66). Dieses System, das selbstverständlich nur so lange befolgt wurde, als der Rundbogen seine ausschliessliche Herrschaft bewahrte, erklärt sich auf folgende Weise: Wie die Höhe eines Halbkreisbogens dem halben Durchmesser, d. h. dem Radius desselben entspricht und folglich zwei Rundbögen von ungleicher Spannweite niemals dieselbe Scheitelhöhe erreichen, so ist die bequemste Grundform eines rundbogigen Kreuzgewölbes die quadratische. Da ferner die Seitenschiffe in der Regel die halbe Breite des Hauptschiffes erhielten, so erfolgte für dieselben nothwendigerweise eine Verdoppelung der Gewölbejoche und mithin auch eine Vermehrung der Stützen, indem man zwischen den Hauptpfeilern, welche zu beiden Seiten des Mittelschiffes die grossen Gewölbe tragen, jedesmal eine niedrigere Zwischenstütze für die anstossenden Joche der Seitenschiffe errichtete. Es versteht sich, dass Hand in Hand mit dieser constructiven Neuerung nun auch eine wirksamere Gliederung der grossen Wandflächen erfolgte; die pilasterartigen Wanddienste, welche die obere Fortsetzung der Hauptpfeiler bilden und die Schildbögen dienen nunmehr zur Umrahmung der dazwischen befindlichen, bloss auf die Seitenschiffe bezüglichen Doppelarcaden und darüber wiederholt sich dieselbe Anordnung für das zweite Geschoss, die Emporen. Es ist dies das System der sogenannten Doppeljoche, das auf deutschem Boden in grossartigster Weise in den mittelrheinischen Domen von Mainz, Speier und Worms zur Anwendung gelangte, aber auch jenseits der Alpen in einzelnen lombardischen Bauten schon seit Ende des XI. Jahrhunderts nachgewiesen werden kann, insbesondere ist es dort die aus dem XII. Jahrhundert stammende Kirche S. Micchele zu Pavia, die in mancher Beziehung, zumal in der schwerfälligen Bildung der Emporen, mit dem Grossmünster übereinstimmt. Nimmt man dazu noch die Anlage der Krypta, die ebenfalls auf italienischen Einfluss deutet, so möchte man in der That vielmehr auf einen Zusammen-

hang mit lombardischen als mit den ferner liegenden Mustern der rheinischen Bauschule rathen.

Was endlich die decorative Ausstattung betrifft, welche dem Grossmünster zu Theil wurde, so beschränkt sich dieselbe auf ein sehr geringes Maass von Ziergliederungen. In dem ganzen Gebäude herrscht ein strenger alterthümlicher Stil. Die Gesimse, welche meistens die attische Profilirung zeigen, sind straff und schwerfällig behandelt, daneben sind einzelne Kapitäle mit Blattornamenten und figürlichen Darstellungen geschmückt, Letztere theils historischen, theils mythischen Inhaltes, mitunter auch an die bekannten Teppichmotive erinnernd, deren Einfluss auf die decorative Plastik des Mittelalters bereits geschildert worden ist. Die Basen sämmtlicher Säulen, mit Ausnahme derjenigen im Chorabschlusse, sind mit Eckblättern versehen. Die Krypta, die gleich dem darüber befindlichen Chore in zwei deutlich gesonderte Theile zerfällt, gehört zu den ausgedehntesten Gruftanlagen, welche die Schweiz besitzt, doch sind hier die Details noch spärlicher vertheilt als in der Kirche selbst. Die Säulen ruhen auf attischen Basen mit Eckblättern, die Kapitäle zeigen die bekannte Würfelform ohne weitere Verzierungen. Sämmtliche Joche sind mit rippenlosen Kreuzgewölben auf einfachen rundbogigen Gurten bedeckt. Auch das Aeussere der Kirche (Fig. 32 oben) ist verhältnissmässig einfach, zeigt dagegen bei aller Sparsamkeit der angewendeten Details eine sehr verständige Gliederung, die sofort ein deutliches Bild von dem Aufbau und der Eintheilung des Inneren gewährt. Sehr auffallend ist der Mangel eines Portales an der Westseite [1]), was sich vielleicht aus einer Rücksicht auf die Beschaffenheit des vorliegenden Plateaus erklärt, das ehedem näher als jetzt gegen die Limmat sich absenkte. Das Hauptportal (Fig. 36. oben) befindet sich an der Nordseite, es ist ein stattlicher Vorbau, dessen einspringende Gewände mit allerlei Sculpturen, symbolischen Gestalten, Thieren, Teppichmustern geschmückt, dazwischen treten schlanke Säulen hervor, mit Blattkapitälen und figurirten Knäufen bekrönt, über denen der reich profilirte Rundbogen bis zum vorigen Jahrhundert ein bildgeschmücktes Tympanon umschloss. Ein breiter Fries, der sich von den Säulen gegen die Ecken des Vorbaues hinzieht, enthält wiederum Blattornamente und darüber eine lebendige Thierhatze. Gegenüber, an der Südseite der Kirche, befindet sich ein zweites, kleineres Portal, das ebenfalls in vorigen Jahrhundert des Bogenfeldes beraubt und dann willkürlich mit fremden Zierstücken versetzt worden ist.

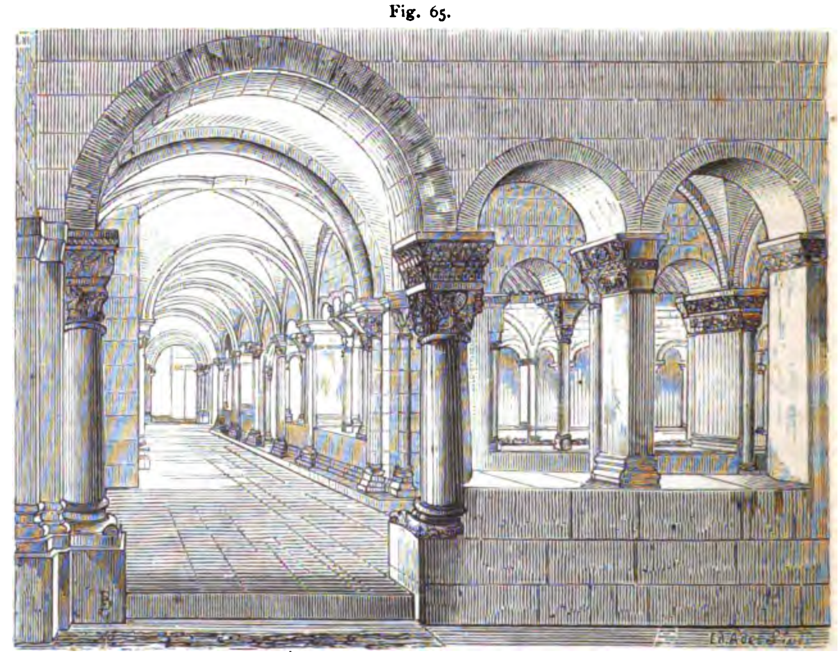
Längs der Nordseite des Chores erstreckt sich der kleine Kreuzgang.

---

[1]) Das grosse Rundbogenfenster zwischen den Thürmen ist, wie man noch deutlich aus dem überhalbkreisförmigen Abschlusse erkennen kann, erst später durch Vergrösserung einer ursprünglichen Rosette entstanden.

(Fig. 65)[1], ein Juwel romanischer Architektur. Ueber die Zeit der Erbauung ist nichts bekannt, doch wird man kaum irren, wenn man dieselbe in die Grenzscheide des XII. und XIII. Jahrhunderts verlegt. Hier ist Alles vereinigt, was der romanische Stil an malerischer Wirkung, an Kraft der Gliederung und Reichthum mannigfaltigster Zierathen aufzubieten vermochte. Der Hof, dessen ursprüngliche Anlage ein unregelmässiges Viereck bildete, ist auf allen Seiten von gewölbten Gängen umschlossen. Jede Fronte enthält fünf rundbogige Fenstergruppen aus drei gleich hohen

Fig. 65.



Kreuzgang des Grossmünsters in Zürich. (W. Meyer und F. Hegi.)

Säulenarcaden bestehend, die von einem gemeinsamen Blendbogen auf schmalen Zwischenpfeilern umschlossen werden. Die letzteren sind reich geschmückt, insbesondere die Eckpfeiler, deren Wandungen zumeist in zwei kleine von Säulchen getragene Tabernakelgeschosse aufgelöst sind, eine Anordnung, die an ähnliche Gliederungen an der Gallenpforte des Basler Münsters erinnert. Die Gänge sind mit rippenlosen rundbogigen Kreuzgewölben bedeckt, deren Quergurten von schlanken Wandsäulen getragen werden. Sämmtliche Gesimse, die Kapitäle und die weitausladenden

[1]) *S. Vögelin*, der Kreuzgang beim Grossmünster in Zürich. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. I. Heft 6.

Kämpfer, welche die Knäufe mit den breiten Bogenleibungen verbinden, sind mit einer Fülle ornamentaler und figürlicher Details geschmückt, wie solche in ähnlicher Mannigfaltigkeit der Beziehungen und des Inhaltes, vom einfachen Blattornamente bis zum ausgelassenen Spottbilde, wohl selten auf so kleinem Raume vereinigt sind. Der Reiz dieser plastischen Ausstattung wurde endlich gehoben durch den buntfarbigen Wechsel des Materiales, indem die Säulen sammt ihren Basen und Kapitälen bis zu der Wiederherstellung im Jahre 1851 aus rothem Sandsteine vom Rhein, die Bögen und der Hochbau dagegen aus wechselnden Lagen von gelblichem und graubläulichem Materiale gearbeitet waren.

Ein dritter Theil der romanischen Anlage ist leider bei dem Umbau des Chorherrengebäudes im Jahre 1850 zerstört worden. Es war dies die nur noch aus Aufnahmen bekannte Marienkapelle[1]) die sich hinter dem westlichen Flügel des Kreuzganges erstreckte. An den schmucklosen Raum von 48½ Fuss Länge und 19½ Fuss Breite schloss sich als nördliche Fortsetzung in gleicher Breite ein 22½ Fuss langer und horizontal geschlossener Chor. Ein Stichbogen auf stark vortretenden Wandpfeilern ohne Basen und Gesimse trennte den Chor von dem Schiffe. Letzteres bestand aus fünf Jochen, die mit stichbogigen 15½ Fuss hohen Quertonnen überwölbt waren. Als Träger derselben dienten schwach vortretende Wandstreifen, die durch flachbogige Quergurten miteinander verbunden waren. An der dem Kreuzgange gegenüberliegenden Westseite enthielten die vier ersten Joche ein einzelnes, das fünfte dem Chor zunächst befindliche je zwei auf hintereinander gestellten Säulchen gekuppelte Rundbogenfenster. Der etwas höhere Chor war ebenfalls mit zwei Quertonnen bedeckt, die gemeinsam von einer rundbogigen Gurte auf schmiegenförmigen Consolgesimsen getragen wurden. Malereien aus gothischer (?) Zeit schmückten die Wände und Gewölbe, hier reiches zum Theil in Stuck erhöhtes Blumenwerk, an den Gurten sah man, von Medaillons eingefasst, die Brustbilder von Päpsten, Bischöfen u. dgl., an den Wänden biblische und legendarische Geschichten. In dem über diesem Heiligthume gelegenen Stockwerke befand sich die Kapelle des hl. Michael, von der aber schon 1850 nur noch der Chorbogen existirte.[2])

Etwa gleichzeitig mit der Errichtung des Grossmünsters fanden auch wiederholte Neubauten in der gegenüber liegenden Abtei Fraumünster

---

[1]) Aufnahme von dem verstorbenen Architekten *Wegmann* in den Zeichnungsbüchern der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. (Architektur und Sculptur II. Fol. 129. V. S. 23.) Eine Ansicht des Inneren bei *Arter*, Sammlung Zürcher'scher Alterthümer 1837. Lfg. III. Taf. 4.

[2]) *Vögelin*, das alte Zürich. S. 186. Nr. 87.

statt[1]). Die Nachrichten über diese Unternehmungen sind spärlich und grösstentheils durch einen späteren Berichterstatter überliefert,[2]) der augenscheinlich die Thätigkeit zweier gleichnamiger Aebtissinnen im XII. und XIII. Jahrhundert verwechselt hat. Die erste sichere Kunde, welche seit karolingischer Zeit über das Fraumünster erhalten ist, meldet, dass im Jahre 1170 die Kirche von Bischof Otto von Constanz geweiht worden sei.[3]) Man muss also annehmen, dass die berühmte Basilika der Hildegard, wenn diese bis anhin bestanden hatte, in Verfall gerathen oder von einer Katastrophe betroffen und ein hiedurch veranlasster Um- oder Neubau zu dieser Zeit vollendet worden sei. Ueber die Grösse der Unternehmung und den Beginn derselben ist nichts bekannt. Zwar schreibt jener schon erwähnte Chronist der Aebtissin Mechthild von Tirol (1145—1153) die Erbauung des Querschiffes und des vorderen (nördlichen) Thurmes zu, allein die stilistische Beschaffenheit dieser Theile und die sichere Kunde von einem Chorbau im XIII. Jahrhundert[4]) beweisen, dass eine Verwechselung mit den Unternehmungen der späteren Mechthild (v. Wunnenberg 1255—1269) stattgefunden habe.

Die Frage bleibt somit eine offene, wie weit im XII. Jahrhundert schon der Bau einer neuen Kirche gediehen sei? Der einzige Theil, der dieser Epoche zugeschrieben werden dürfte, ist der hintere (südliche) Thurm. Die Mauertechnik sowohl, als die lose Verbindung desselben mit dem anstossenden Chore beweisen, dass dieser Thurm unabhängig von seiner jetzigen Umgebung in früherer Zeit errichtet worden ist. Alle übrigen Theile der Kirche stammen aus späterer Zeit; der Chor und das Querschiff zeigen den Uebergangsstil des XIII. Jahrhunderts, das Langhaus, als jüngster Bestandtheil, wurde im XIV. oder XV. Jahrhunderte nach Vollendung der östlichen Hälfte errichtet. Es ist nun aber kaum wahr-

---

[1]) *G. v. Wyss*, Geschichte der Abtei Zürich. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. VIII. mit Aufnahmen. *S. Vögelin*, das alte Zürich. S. 92 u. f. mit den Noten 267 u. ff.

[2]) Diplomatar der Abtei Fraumünster von Leutpriester *Mr. Johannes Häring* († 1484) Mss. im Stadtarchiv Zürich. Abgedr. bei *G. v. Wyss* Beil. Nr. 509. S. 478. Mechthilt de Tyrolis turrim anteriorum (sic) et tres testudines post gradus Chori, Judenta de Hagenbuoch chorum usque ad medietatem sue altitudinis, Mechthilt de Wunnberg Abbatissa ambitum edificarunt. De monasterio constructo per Regem (Ludovicum) nichil apparet nisi turris posterior cum capella beate virginis.

[3]) Nicht 1179, wie *Vögelin* a. a. O. S. 277 angiebt. Die Urkunde bei *G. v. Wyss*, Beilagen. Nr. 47. S. 44.

[4]) Vgl. die Stelle über die Thätigkeit der Aebtissin Judentha oben n. 2. ferner: Urkunde der Aebtissin Mechthild von Wunnenberg: dd. 12 Nov. 1263 bei *v Wyss*. Beil. Nr. 189, S. 172. und Urk. Ritter Jacob Mülner's dd. 25. Juli 1265. a. a. O. Beil. Nr. 199. S. 179.

scheinlich, dass, falls im XII. Jahrhundert eine Erneuerung des Chores und des Querschiffes stattgefunden hätte, nach kaum zwei Menschenaltern schon ein abermaliger Neubau an deren Stelle getreten wäre. Dagegen ist wohl anzunehmen, dass die zunehmende Bedeutung, deren sich das Stift im XII. Jahrhundert erfreute[1]), einen vermehrten Zudrang von Seiten der Laien und mithin einen Neubau des Schiffes veranlasst habe, wobei denn auch die Errichtung eines Thurmes, eben dieses hinteren oder südlichen Thurmes, nicht ausgeschlossen war. Diese Annahme wird unterstützt durch die wahrscheinlich gleichzeitige Entstehung des anstossenden Kreuzganges. Zwar schreibt jene Aufzeichnung des XV. Jahrhunderts den Bau desselben der späteren Mechthild von Wunnenberg zu, allein es spricht Vieles dafür, dass auch hier eine Verwechselung mit jener gleichnamigen Vorgängerin im XII. Jahrhundert stattgefunden habe[2]), wozu noch kömmt, dass die Consecrationsurkunde vom Jahre 1170 ausdrücklich der Einweihung des Klosters gedenkt.[3]) Endlich war auch die Lage des Kreuzganges eine solche, dass derselbe, unberührt von den Neubauten, welche im XIII. Jahrhundert den Chor und das Querschiff betrafen, sehr wohl bis zu dem Momente bestehen konnte, wo das Langhaus dem gothischen Umbau des XIV. oder XV. Jahrhunderts wich.

Was nun zunächst die muthmasslich vor dem XIII. Jahrhundert errichteten Theile betrifft, so zeichnet sich vor Allem der hintere (südliche) Thurm durch seine alterthümliche Erscheinung aus.[4]) Man hat ihn deshalb seit dem XV. Jahrhundert für einen Rest der Hildegard'schen Basilika gehalten, wiewohl die Mauertechnik und die Form der Kapitäle auf eine entwickeltere Stilepoche deuten. Der viereckige Bau, aus dünnen Mauern errichtet, enthält übereinander zwei schmucklose Räume, die mit einem rundbogigen Tonnengewölbe bedeckt sind. Der glatte Hochbau, der sich bis zum Jahre 1728 in drei Geschossen erhob, war mit Ecklesenen versehen, zwischen denen die einzelnen Etagen durch Rundbogenfriese von einander getrennt waren. Das oberste Stockwerk enthielt auf jeder Seite drei gekuppelte Rundbogenfenster. Das Erd-

---

[1]) *G. v. Wyss.* S. 46. u. f.

[2]) Auf einem 1617 entfernten Relief des Kreuzganges war eine Aebtissin Mechthild vor der hl. Fides knieend abgebildet. Mit Recht nimmt *G. v. Wyss.* (Anmerkungen zu Buch I. Nr. 94. S. 20.) an, es sei diess die Erbauerin des Kreuzganges, und zwar Mechthild von Tirol, gewesen, die, nach dem Jahrzeitbuche des Fraumünster, zu Ehren der hl. Fides einen Altar und besondere Feierlichkeiten (*v. Wyss.* S. 47. des Textes) gestiftet hat.

[3]) Dedicatum est hoc monasterium . . . . *G. v. Wyss.* Beil. Nr. 47. S. 44.

[4]) Derselbe wurde im Jahre 1728 wegen Baufälligkeit grösstentheils abgetragen und mit der Kirche unter gleiche Bedachung gebracht. *Vögelin*, a. a. O. S. 271

geschoss ist durch wuchtige Eckpfeiler verstärkt, zwischen denen die Wände mit dünnen Halbsäulen gegliedert sind. Eine Reihenfolge kleiner Rundbögen, von Zahnfriesen begleitet, verbindet die Würfelkapitäle, die theils glatt, theils mit Rosetten und Bandverschlingungen geschmückt sind. Die Halbsäulen entbehren der Basen, sie ruhen, wie eine Nachgrabung im Jahre 1872 zeigte, unmittelbar auf der viereckigen Sockelbank.[1])

Verwandte, wiewohl entwickeltere Formen zeigt der an der Südseite der Kirche gelegene Kreuzgang, von welchem die Rückwand des östlichen und die Bogenstellung des nördlichen Flügels der romanischen Epoche angehören. Man hat auch diesen letzteren Theil für einen Rest der karolingischen Anlage gehalten, indessen spricht sowohl das Vorhandensein des Eckblattes an den Basen der Halbsäulen,[2]) als die genaue Uebereinstimmung der Maasse und des Gewölbesystemes in beiden Flügeln für die gleichzeitige Entstehung dieser Theile. Beide Gänge waren mit Kreuzgewölben bedeckt, deren wulstförmige Rippen zu beiden Seiten von schlanken Halbsäulen mit Blattkapitälen und hohen Kämpfern getragen wurden.[3]) Dazwischen umschliesst jeder Schildbogen eine dreitheilige Gruppe von gekuppelten Rundbogenfenstern, die von einzelnen Säulchen mit Würfel- und Blattkapitälen gestützt und durch schmale Zwischenpfeiler von einander getrennt sind. Die Letzteren waren mit historischen Reliefs geschmückt, von denen noch zwei, das Martyrium der heiligen Felix und Regula darstellend, erhalten sind.[4]) Die ganze Ausstattung dieser Frontwand, die Bildung der Sockelbank und der Gewölbedienste, die Dreitheilung der Fenstergruppen und die zwischen den Bögen hervorspringenden Masken, endlich der Umstand, dass auch hier neben verschiedenen helleren Steingattungen der rothe rheinische Sandstein zur Anwendung gelangte, erinnert lebhaft an das System des Kreuzganges beim Grossmünster

[1]) Wohl möglich indessen, dass die Basen einfach abgeschrotet wurden.

[2]) *G. v. Wyss*, Tafel II. Eine Nachgrabung, welche 1873 stattfand, als die geschichtsforschende Gesellschaft der Schweiz in Zürich tagte, ergab folgende Resultate: 1) an der Rückwand des östlichen Flügels waren die meisten Basen m. 0,28 unter dem jetzigen Pflaster sehr wohl erhalten. Ihre Form stimmt mit der oben citirten Abbildung überein, nur mit dem Unterschiede, dass statt der Eckblätter einfache Eckknollen zum Vorscheine kamen und dass die unter den Basen befindlichen Gliederungen, die Hohlkehle und die beiden Plinthen, sich längs der Mauer nicht fortsetzen, d. h. sich bloss auf die Halbsäulen beziehen. 2) Im nördlichen Flügel war längs der Kirche keine Spur von Basen mehr zu entdecken, dagegen stimmt hier das ganze System der Frontwand mit der Abbildung bei *v. Wyss* überein, nur die Basen waren sammt und sonders zerstört.

[3]) Das einzige noch erhaltene Kreuzgewölbe findet sich an der SO. Ecke des Kreuzganges.

[4]) Die Aufzählung d.r übrigen, 1617 „ihrer Schadhaftigkeit wegen" entfernten Reliefs bei *G. v. Wyss.* Erklärung der Taf. II.

und dürfte, wenn auch bescheidenere Mittel und strengere Formen als dort zur Anwendung gelangten, auf eine annähernd gleichzeitige Bauepoche deuten.

Völlig ausreichende Nachrichten sind endlich über die Kirche erhalten, soweit im XIII. Jahrhundert an derselben gebaut wurde. Die erste Kunde meldet, dass die Aebtissin Judentha von Hagenbuch (1228—1254) den Chor bis zur halben Höhe errichtet habe. Es folgte dann unter ihrer Nachfolgerin, Mechthild von Wunnenberg, die Erbauung des vorderen, nördlichen Thurmes und dreier Joche (testudines) vor der Chortreppe, worunter die Vierung und die beiden Querschiffflügel zu verstehen sind. Der früher erwähnte Berichterstatter des XV. Jahrhunderts schreibt zwar diese Unternehmung der älteren Mechthild zu, indessen wird das Irrthümliche dieser Angabe durch sichere Belege aus dem XIII. Jahrhundert ausser Frage gestellt.[1]) Auch der Stil dieser Theile spricht für das spätere Datum. Als der älteste derselben giebt sich der viereckige Chor zu erkennen. Die Ostseite ist, wie am Grossmünster, von drei hohen Rundbogenfenstern durchbrochen, die Westseite mit einem hoch übermauerten Rundbogen nach der Vierung geöffnet. Die schlanken Dreiviertelssäulen, welche als Träger des Gewölbes die Ecken begleiten, ruhen auf attischen Basen mit Eckblättern, die Kapitäle sind theils mit Blattwerk, theils mit Figuren geschmückt, die noch streng romanische Formen zeigen, wogegen die Structur und die Details des Kreuzgewölbes bereits die Herrschaft des Uebergangsstiles bekunden. Wie in dem Chore der 1219 geweihten Klosterkirche von Rüti sind hier die Langseiten im Rundbogen, die schmälere Spannung im Osten und Westen spitzbogig überwölbt, wobei auffallender Weise sämmtliche vier Diagonalrippen verschiedenartig profilirt wurden. Diese Erscheinungen bestätigen jene Nachricht, dass der Bau des Chores unter Judentha von Hagenbuch nur bis zur halben Höhe gediehen sei. Auch in den folgenden Theilen, den Querflügeln und der Vierung, deren Gewölbe aus dem XIV. Jahrhundert stammen, sind bemerkenswerthe Unterschiede zu erkennen. Im Osten der Vierung finden sich dieselben Gesimsprofile wie im Chore, attische Gliederungen und romanische Ornamente und Figuren in dem Schmucke der Kapitäle. Aehnliche, wiewohl schon entwickeltere Details zeigt die Ostwand der Querflügel, während im Westen endlich die Gothik in völliger Reinheit erscheint; die Blattornamente an Kapitälen und Consolen sind streng realistisch aus Epheu, Eichenlaub u. s. w. gebildet, und die attischen Wulste an den Gesimsen birnförmig und mit dem charakteristischen Plättchen profilirt. Das Aeussere des Chores und der Querschiffflügel entbehrt

[1]) Note 4 Seite 208.

mit Ausnahme der nothwendigsten Gliederungen jeglichen Schmuckes. Die Ecken sind von Lesenen begleitet, neben denen schlanke Dreiviertelssäulen bis zu dem Kranzgesimse emporsteigen, wo eine Reihenfolge von Rundbögen, von einem Schachbrettfriese bekrönt, den Hochbau abschliesst.

Als Rest einer romanischen Anlage ist endlich der Chor der S. Peterskirche zu nennen. Der viereckige Bau, über dem sich der Thurm erhebt, ist mit einem rundbogigen Kreuzgewölbe bedeckt. Die wulstförmigen Rippen ruhen auf Dreiviertelsäulen, welche aus den Ecken hervortreten. Die attischen Basen sind mit Eckknollen versehen; die Kapitäle leider weggemeisselt und durch barocke Stuckgesimse ersetzt worden. Farbenreste, welche überall hinter der Tünche zum Vorschein kommen, lassen vermuthen, dass einst der ganze Raum mit Malereien ausgestattet war. An der Ostseite öffnet sich das Fig. 35 oben abgebildete Fenster, am Aeusseren von Pilastern umrahmt, die von Rundstäben begleitet werden. Der Hochbau des Thurmes stammt aus gothischer Zeit.

Wichtiger als diese vorigen Monumente, eine der bedeutendsten Gewölbebauten, welche die Schweiz überhaupt besitzt, ist das Münster zu Basel[1]). Die Anfänge dieser Stiftung und ihre Schicksale bis zum XII. Jahrhundert sind unbekannt. Nur sagenhafte Berichte, spätere Ueberlieferungen, geben die Kunde von einzelnen Ereignissen, die aber durch keinerlei gleichzeitige Quellen bestätigt werden. So soll das Münster beim Einfalle der Ungarn im Jahre 917[2]) mit dem grössten Theile der Stadt ein Raub der Flammen geworden sein. Es wird dann gemeldet, dass Heinrich I. zwischen den Jahren 920 und 36 die bischöfliche Kirche wiederhergestellt habe[3]). Ebenso unbeglaubigt ist die Nachricht von einem Neubau zur Zeit Kaiser Heinrichs II. (des Heiligen). Man nimmt gewöhnlich an, dass derselbe zwischen den Jahren 1010 bis 1019

---

[1]) Aufnahmen: Beschreibung der Münsterkirche und ihrer Merkwürdigkeiten in Basel. Basel 1842. *E. Förster*, Denkmäler deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei. I zu 29—32. Eine sorgfältige Publication wird seit Jahren von *Professor G. Lasius* in Zürich vorbereitet. Ferner: *Ad. Sarasin*, Versuch einer Geschichte des Baseler Münsters. (Beiträge zur vaterl. Geschichte, herausgegeben von der historischen Gesellschaft in Basel. Bd. I). *A. Fechter*, das Münster zu Basel (XXVIII Neujahrsblatt für Basels Jugend, herausgegeben von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen, Basel 1850) mit Angabe der Quellen. — *E. Förster*, das Münster zu Basel. Deutsches Kunstblatt 1855. S. 33 ff. *A. Fechter*, Topographie (als Theil der 1856 zur fünften Säcularfeier des Erdbebens von der histor. Gesellschaft in Basel veranstalteten Ausgabe: Basel im XIV. Jahrh.).

[2]) *Hermannus Contractus* ad. ann. 917 bei *Pertz*, Mon. Scr. V. pag. 112.

[3]) *Ochs*, Geschichte der Stadt und Landschaft Basel. Bd. I. Berlin und Leipzig 1786. S. 188. nennt als ältesten Gewährsmann dieser verdächtigen Nachricht *Seb. Münster* (Cosmographia. Basel 1528. V. Buch. S. 776).

errichtet und 1019 in Gegenwart des Kaisers, der den Bau durch reiche Beiträge unterstützte, von Bischof Adalbero geweiht worden sei. Heinrichs Beziehungen zu Basel und seine Anwesenheit daselbst sind ausser Frage gestellt, auch mehrere Schenkungen bekannt, mit denen er den Bischof bedachte,[1]) dagegen ist keine einzige Nachricht zu finden, welche gleichzeitig dessen Mitwirkung an dem Neubau des Münsters bezeugte,[2]) ja es ist geradezu auffallend, dass die Basler demselben Kaiser und in der nämlichen Zeit (1016), in welcher angeblich an dem von ihm gestifteten Münster gebaut wurde, ihre Thore verschlossen.[3]) Der Neubau, in dem sich eine Krypta befunden zu haben scheint[4]), soll, wie Spätere melden, etwas tiefer landeinwärts errichtet worden sein, weil der frühere Standort bei Erdbeben und Stromanschwellungen ein sehr gefährlicher war.[5])

Die erste sichere Nachricht über das Basler Münster stammt von 1185, in welchem Jahre die Kirche am 25. October durch Brand zerstört wurde.[6]) Von da an wird man, weil die Nachricht von dem 1258 erfolgten Brande eines „Monasterium Basiliense" auf das Dominikanerkloster zu beziehen ist,[7]) die wesentlichsten, d. h. die sämmtlichen romanischen Bestandtheile des gegenwärtigen Münsters zu datiren haben.

Die Gesammtanlage der Kirche (Fig. 66) bildet im Grundrisse ein lateinisches Kreuz. Das Mittelschiff besteht aus drei quadratischen Gewölbejochen, denen sich jedesmal paarweise zwei kleinere in den Seitenschiffen anschliessen. Die ungewöhnliche Breite des Mittelschiffes (m. 13 aus der Längenachse der Pfeiler gemessen), die durch den Gegensatz zu

[1]) Vgl. die Urkunden Nr. 88—91, 94 und 95, bei *Trouillat*, Monuments de l'histoire de l'ancien évêché de Bâle. Porrentruy 1852. Vol. I pag. 144 u. ff.

[2]) Es wird dies auch von den neueren Geschichtsschreibern Basels betont: *Ochs*, I. S. 200. *Sarasin* S. 6. Neujahrsblatt 1850. S. 7. *Wackernagel*, Kleinere Schriften. I. S. 409. Die früheste Erwähnung von der kaiserlichen Stiftung geschieht im Jahre 1347 bei Anlass der Uebertragung von Reliquien Heinrichs und Kunigundens von Bamberg nach Basel (Wackernagel a. a. O. S. 410). Noch ausführlichere Nachrichten enthält ein von *Trouillat*, I, pag. 142 veröffentlichtes Breviarium der Diöcese Basel, jetzt in der Bibliothek von Pruntrut, dessen Entstehung der Herausgeber vor das Jahr 1461 setzt.

[3]) *Trouillat*, I. pag. 153 u. f. und *Thietmari* Chronicon lib. VII. bei *Pertz*, Mon. Scr. III. pag. 845.

[4]) Neujahrsblatt 1850. S. 35 u. 46.

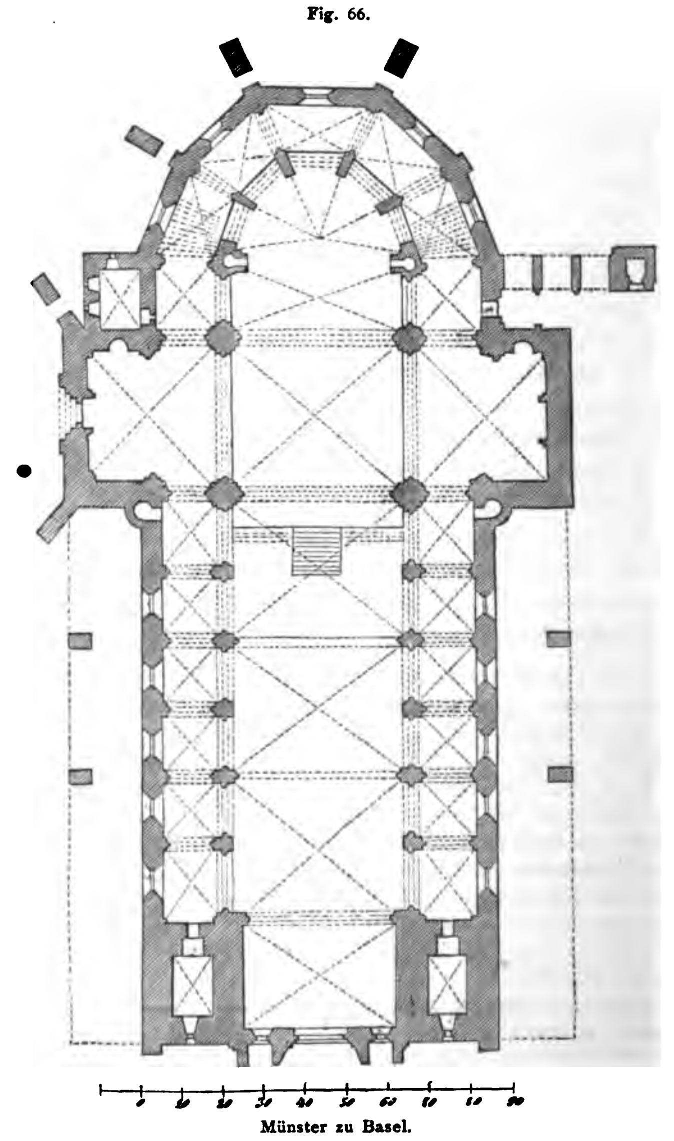
[5]) *Ochs*, I. S. 200 u. f.

[6]) Annales Alamannici bei *Pertz*, Mon. Scr. I. pag. 56. Anno dominice incarnationis 1185. VIII. Kal. Novembr. Basiliensis ecclesia incendio conflagravit.

[7]) Annales Colmarienses minores bei *Pertz*, Mon. Scr. XVII. pag. 191. Diese bereits von *Fechter* (Basel im XIV. Jahrh. S. 7) ausgesprochene Ansicht wird denn auch bestätigt durch den bald darauf, im Jahre 1261, begonnenen Chorbau des Dominikanerklosters und die 1273 stattgehabte Vollendung des Thurmes. Annales a. a. O. S. 191 und 195.

den schmalen Abseiten noch bedeutender erscheint, trägt wesentlich zu der imposanten Wirkung des Inneren bei. Jenseits des Querhauses, vor dessen Ostfronte zwei Thürme projectirt waren, setzt sich das Mittelschiff

Fig. 66.



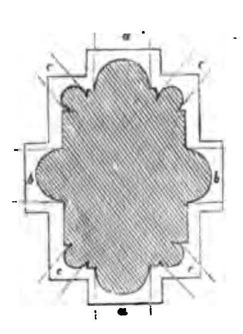
Münster zu Basel.

in Form eines kurzen Gewölbejoches fort und schliesst dann mit einem polygonen Chorhaupte ab, um das sich ein tiefer gelegener Umgang herumzieht. Ueber der Vierung, dem Kreuzmittel zwischen dem Lang-

haus und Querschiffe, scheint sich vor dem gothischen Umbau der Gewölbe, die nach dem Erdbeben von 1356 in Chor und Schiff erneuert werden mussten, eine Kuppel oder ein sogenannter Vierungsthurm erhoben zu haben. Zwei andere Thürme flankiren die Westfaçade.[1])

Verglichen mit dem Grossmünster in Zürich giebt sich die Kathedrale von Basel als ein Bauwerk von ungleich höherer Entwickelung zu erkennen. Schon die Gliederung der Hauptpfeiler im Mittelschiffe (Fig. 67) ist durchgebildeter, indem hier jede einzelne Gewölberippe ihren besonderen Dienst erhielt. Der Pfeiler bildet im Grundrisse ein längliches Rechteck, Aus der Mitte jeder Seite tritt eine starke Halbsäule hervor, diejenigen an den Langseiten (b) zur Aufnahme der Archivolten, die beiden anderen (a) für die Quergurten bestimmt, während zur Aufnahme der Diagonalrippen die kleinen Dreiviertelssäulen (c) dienen, welche in den einspringenden Winkeln angebracht sind. Auch im Aufbau (Fig. 68) herrscht eine Eleganz, welche den romanischen Stil in seiner höchsten Reife zeigt. Die Archivolten sind bereits im Spitzbogen geführt und von zierlichen Profilen aus Rundstäben begleitet, mit denen sich ein heiteres Spiel von abwechselnd graugelblichen und lichtröthlichen Steinen verbindet. Darüber herrscht ein zweites Geschoss, das sich, wie im Zürcher Grossmünster, in Form einer Empore über den Seitenschiffen hinzieht und sich auch jenseits des Langhauses um die beiden Querschiffflügel und den Chor herum fortsetzt. In Zürich ist diese Anordnung noch schwerfällig und bloss in den allgemeinsten Zügen durchgeführt, hier dagegen wird dieselbe zur lebendigen Decoration des Mittelschiffes verwendet. Ueber den Archivolten herrscht, wie in Zürich, ein kräftiges Gurtgesimse mit schachbrettartiger Verzierung, darüber öffnen sich die Emporen, wieder mit zwei Rundbögen in jedem Joche, von denen aber ein jeder mit einer eleganten dreitheiligen Fenstergruppe ausgefüllt ist. Noch bedeutender ist der Fortschritt, der sich in der Ausbildung der Choranlage zeigt. In Zürich erkennt man in dem geradlinigen Abschlusse noch immer eine Erinnerung an den bedingten Stil der alamannischen Basiliken. In Basel tritt an die

Fig. 67.

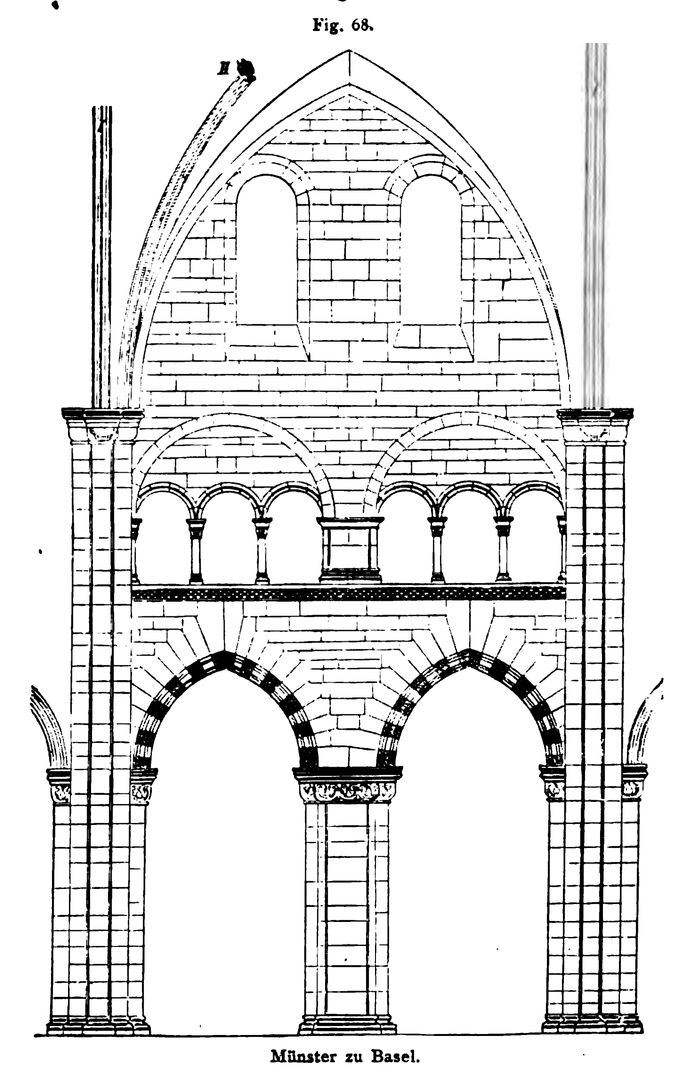


Grundriss eines Hauptpfeilers im Münster zu Basel.

[1]) *Otte*, Geschichte der deutschen Baukunst S. 408, meldet, dass man bei Anlass der jüngsten Restauration die Ueberreste eines ehemaligen Westchores ausgegraben habe. Es bedarf diese Angabe insofern der Berichtigung, als „das in einiger Entfernung mit der Fronte und mit derselben parallel laufende Gemäuer“ (Basel im XIV. Jahrhunderte S. 9.) eben so gut von einem ehemaligen Atrium herrühren kann.

Stelle desselben die reichere Polygonalform. Aber nicht genug: während sonst bei einfacheren Anlagen dieses Halbpolygon eine geschlossene Mauermasse bildet, ist hier dasselbe, gleich dem Mittelschiffe, von zwei übereinander befindlichen Arcadenstellungen durchbrochen, die sich zu ebener

Fig. 68.



Münster zu Basel.

Erde gegen den Umgang und im oberen Stocke nach einer ebenfalls ringsherum laufenden Empore öffnen. Es entsteht so ein Aufbau von überaus malerischer Wirkung in dem sich alle die einzelnen Bestandtheile des Chores und des Umganges zu einem neuen Constructionssysteme

vereinigen. So wird der Schub, den das Chorgewölbe auf seinen luftigen Unterbau ausübt, zunächst auf die Gewölbe des Umganges und von da auf die Umfassungsmauern desselben zurückgeleitet, wo endlich der ganze Conflict zwischen den belasteten und getragenen Theilen durch die kräftig vortretenden Strebepfeiler ausgeglichen wird. Streng genommen allerdings gehört diese Anordnung schon nicht mehr der romanischen Epoche an, sondern sie weist, wie schon einmal bemerkt worden ist, auf den Einfluss der entwickelteren Bauten Frankreichs zurück, wie sich denn speciell in der Kathedrale von Lausanne dieselbe Anlage wiederholt, dass jenseits des Querschiffes zwei Treppen zu dem tiefer gelegenen Chorumgange hinunter führen. Hier jedoch, in Lausanne, fehlt die Krypta, die sich im Basler Münster unterhalb des Chores erstreckt und ehedem auch unter der Vierung sich fortsetzte, wobei dann der östliche unter dem Chorhaupte befindliche Theil der Gruft durch Arcaden nach allen Seiten des Umganges offen stand.[1])

Was die Ausstattung des Inneren betrifft, so herrscht im Schiffe, trotz der Neuerung, die sich in der Anwendung des Spitzbogens zu erkennen giebt, noch die strenge Einfachheit des alten romanischen Stiles. Es ist diess eine Erscheinung, die man auch in gleichzeitigen Monumenten des Elsass beobachten kann, so namentlich in der Kirche S. Legerius zu Gebweiler,[2]) deren Inneres überhaupt eine nahe Verwandtschaft mit unserem Münster verräth. Die Gliederung der Stützen, zumal der Hauptpfeiler, die Form der Kapitäle, die Profilirung der Quergurten und der Archivolten, die Anwendung des Spitzbogens in den Letzteren, wozu noch die völlige Uebereinstimmung des Fugenschnittes kommt, das Alles weist auf eine gemeinsame Bauschule hin. Die meisten Kapitäle des Erdgeschosses und diejenigen der Chorgalerie zeigen eine theils unvollkommene, theils ausgebildete Würfelform. Etwas reicher, mit Blättern verziert, sind die breiten Kapitäle der Zwischenpfeiler, figürliche Darstellungen dagegen:

[1]) Diese originelle und meines Wissens ganz einzig dastehende Anlage der Krypta ist schon in gothischer Zeit verändert worden, indem man den Umgang in der Höhe des Chorbodens mit Gewölben bedeckte, über welchen noch heute die schönen Kapitäle der Dienstsäulen emporragen. Auffallender Weise hat man es bei der in den Jahren 1853—56 vorgenommenen Restauration des Münsters nicht bloss verschmäht, das Malerische der ursprünglichen Anlage wieder zur Geltung zu bringen, sondern man hat auch den Vandalismus begangen, dass man den westlichen, unterhalb der Vierung gelegenen Theil der Krypta zerstörte und verschüttete! Die Wiederherstellung des Chorumganges durch Entfernung der gothischen Gewölbe ist eine Ehrenpflicht, die man bei einer künftigen Restauration nicht ausser Auge lassen darf.

[2]) Aufnahmen in den Archives de la commission des monuments historiques de la France und in der Wiener Bauzeitung 1866. S. 346—68. (*W. Lübke* und *Lasius*).

Adler, Greifen und zwei Löwen, die mit gemeinsamem Kopfe zusammengewachsen auf einer menschlichen Maske stehen, kommen nur an dem westlichen Pfeilerpaare vor. Hier erscheint auch die aus dem Psalme entlehnte Darstellung eines Mannes, der seinen Arm in den Rachen eines Ungeheuers steckt. Sämmtliche Säulen ruhen auf niedrigen Basen von attischer Form, die mit schmucklosen Eckknollen versehen sind. Viel reicher und mannigfaltiger ist der Schmuck der östlichen Chortheile. Die Kapitäle, welche die spitzbogigen mit Kugeln verzierten Arcaden tragen, zeigen die bunteste Auswahl von Ornamenten und Figuren. Man sieht hier die bekannte Darstellung des thronenden Abrahams, der in seinem Schoosse die Seelen birgt, daneben den Mythus von Pyramus und Thisbe: Pyramus findet den Löwen, er schlägt auf den Löwen los, der Thisbe's Gewand im Rachen hält, Thisbe sitzt indessen auf einem nahen Baume, sie beklagt den todten Pyramus und stürzt sich über ihn in das aus seinem Leibe hervorragende Schwert.[1]) Aus dem altgermanischen Sagenkreise ist sodann die Geschichte Dietrichs von Bern entnommen: Sintram kämpft mit Ungeheuern, von einem Drachen verschlungen, wird er von Dietrich aus dem Rachen des Ungethüms befreit, eine Sage die mit derjenigen von Sintram und Baltram, den Gründern Burgdorfs, manche Aehnlichkeit besitzt.[2]) Ausserdem erscheint der Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese und die auch anderwärts häufig vorkommende Darstellung Alexanders, der von Greifen durch die Lüfte getragen wird.[3]) Vorherrschend humoristisch sind endlich die Sculpturen, welche die Pfeilergesimse der Krypta schmücken. Die Lust des mittelalterlichen Bildners an ausführlichen Schilderungen aus der Thierfabel hat hier einen Reichthum der anmuthigsten Jagdscenen, Belustigungen und häuslichen Auftritte verewigt, an denen die Fig. 52 abgebildete Geschichte von dem kranken Löwen eine liebenswürdige Probe giebt.[4])

Das Aeussere des Münsters ist mit Ausnahme der östlichen Theile, des Querschiffes und des Chores, in gothischer Zeit verändert worden. An dem nördlichen Flügel des Ersteren befindet sich die berühmte Gallen-

---

[1]) *Ovid*, Metam. IV, 55—166. *Piper*, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. I. pag. 408.

[2]) *Wackernagel*, in *Haupt's* Zeitschrift für Deutsches Alterthum. VI. S. 156.

[3]) So im Münster zu Freiburg im Breisgau, am Portale zu Remagen, am Portale von S. Domenico in Narni u. s. w. Eine Deutung sämmtlicher Sculpturen im Chor des Baseler Münsters versucht *E. Förster* im Deutschen Kunstblatte 1855. S. 34. und neuerdings *P. Ch. Cahier*, Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature. Paris 1874. Mit guten Abbildungen der Baseler Reliefs pag. 165 u. ff.

[4]) Treffliche Lithographien der sämmtlichen Friese wird *Lasius* in seinem Werke über das Baseler Münster veröffentlichen.

pforte, von welcher später die Rede sein wird. Darüber öffnet sich ein gewaltiges Radfenster, von einem Zickzack umgeben, um den eine Reihe auf- und absteigender Figuren das Bild des wechselnden Weltglückes, „das Glücksrad“ versinnlichen; man erinnert sich dabei der Worte Conrad's von Wirzburg', der in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zu Basel weilte: „wer heute sitzet ufm rade, der sitzet morgen drunder“.[1]) Noch schmuckvoller erscheint das Aeussere des Chores, wo der Umgang zu ebener Erde mit einer Reihe von rundbogigen mit Kugeln verzierten Säulenarcaden geschmückt ist, über denen ein kräftiges, theilweise mit lebendig bewegten Figuren und Blattornamenten verziertes Gurtgesimse das Auflager des oberen mit Rundbogenfriesen bekrönten Stockwerkes bildet. Die starken, schräg ansteigenden Strebepfeiler erinnern mit ihren spitzbogigen Durchgängen an den Chor der Kirche zu Pfaffenheim im Elsass.[2]) Der Hochbau des Chorhauptes stammt aus späterer Zeit, er wurde nach dem Erdbeben von 1356 in reichen gothischen Formen erneuert.

Ausser dem Münster, an dessen Südseite einzelne Reste des früheren romanischen Kreuzganges erhalten sind, besitzt Basel noch zwei Denkmäler romanischer Kunst; zunächst den schon erwähnten Kreuzgang von S. Alban.[3]) Der einzige noch erhaltene Flügel besteht aus einer Reihenfolge einfacher Rundbogenfenster, deren Schenkel in unregelmässigem Wechsel von einzelnen oder zweifach hintereinander gestellten Säulchen getragen werden. Die schmucklosen Kapitäle zeigen die Würfelform, die Basen, ohne Eckblätter, ein steiles attisches Profil. Das andere Denkmal ist die Krypta von S. Leonhard, die wohl für einen Rest der von Bischof Adalbero IV. (1134—37) gestifteten Kirche gelten kann.[4]) Sie besteht aus zwei Hälften, deren westliche von vier, die östliche, mit halbrunder Apsis, von zwei Säulen in drei gleich breite Schiffe getheilt sind. Beide Hälften sind mit Kreuzgewölben bedeckt, die indessen aus späterer Zeit, etwa von dem 1290 erfolgten Neubau stammen, oder noch wahrscheinlicher nach dem Erdbeben von 1356 erneuert wurden.[5]) Auch die Details der Säulen und der Halbsäulen an den Wänden dürften theilweise aus der

---

[1]) *Wackernagel*, das Glücksrad und die Kugel des Glücks. Kleinere Schriften. I. S. 241 u. ff.

[2]) Abgeb. bei *Lübke*, Gesch. der Architektur pag. 391.

[3]) Abgeb. im Baseler Neujahrsblatt, herausgegeben von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen. 1851.

[4]) In einer Urkunde Innocenz II. vom Jahre 1139 (*Trouillat*, II. S. 14) heisst es: ecclesiam in honore beatorum Bartholomei apostoli atque Leonardi confessoris a fratre nostro bone memorie Adalberone Basiliensi episcopo . . . . fundatam. Basel im XIV. Jahrhundert' S. 67. Auch unter dem Chore der *Peterskirche* befand sich vor dem Erdbeben von 1356 eine Krypta. a. a. O. S. 93.

[5]) a. a. O. S. 68.

gothischen Epoche stammen. Sämmtliche Kapitäle zeigen die Würfelform, aber sehr verschieden von der gewöhnlichen romanischen Bildung, nämlich ohne die untere Abrundung, so dass die von einem Falze begleiteten Schilde bloss zum Schein angedeutet sind.[1])

Endlich ist noch zweier Monumente zu gedenken, die zwar auf französischem Sprachgebiete liegen, indessen das unverkennbare Gepräge deutschromanischen Stiles tragen; es sind diess die östlichen Theile der Stiftskirchen von Neuenburg[2]) und von S. Ursanne im bernischen Jura. Ueber die Entstehung beider Monumente sind keinerlei Nachrichten bekannt, doch lässt ihr Stil nur auf den Schluss der romanischen Epoche rathen. Als die Erbauer der Collegiatkirche von Neuchâtel glaubte man früher die Königin Bertha und den heiligen Bischof Ulrich von Augsburg bezeichnen zu müssen, und zwar gestützt auf eine Inschrift, die bis zum Jahre 1672 im Tympanon des südlichen Chorportales erhalten war. Sie enthielt die Namen Bertha und Ulrich, die man auf zwei Gestalten bezog, welche knieend im Bogenfelde der Madonna eine Kirche überreichten. Ein Bild dieses Reliefs, angeblich nach älteren Aufnahmen gefertigt, zeigt nun allerdings die Gestalt einer gekrönten Frau und zur Linken der Madonna diejenige eines Bischofs, indessen, steht schon der Stil dieses Reliefs mit dem aller übrigen Bildwerke im Widerspruche, so ist auch die Deutlichkeit jener älteren Vorlage bezweifelt worden.[3]) Endlich ist wohl von einer Reise Bischof Ulrichs nach S. Maurice, nirgends aber von einem Aufenthalte desselben in Neuchâtel die Rede. Schon frühere Forscher, so bereits der Canonicus Anonymus zu Anfang des XVI. Jahrhunderts, stellten desshalb eine andere Hypothese auf, nach welcher Graf Ulrich von Neuenburg (1147—1190) und dessen Gemahlin, Bertha von Granges, als die in jener Inschrift genannten Persönlichkeiten bezeichnet wurden. Diese Annahme wird durch die geschichtlichen Verhältnisse unterstützt; Graf Ulrich war der Erste, welcher Neuenburg zu seinem dauernden Sitze und diesen Namen zu dem seinigen wählte, im Jahre 1185 sodann wird zum ersten Male des Collegiatstiftes gedacht und 1209 geradezu die Gründung desselben dem Grafen Ulrich und seiner Gemahlin Bertha zugeschrieben.[4]) Endlich zeigt das Detail dieser östlichen Hälfte eine so

[1]) Ich entnehme diese Notizen einer Aufnahme, die ich der gütigen Vermittelung des Herrn Architekten *Ed. Vischer-Sarasin* in Basel verdanke.

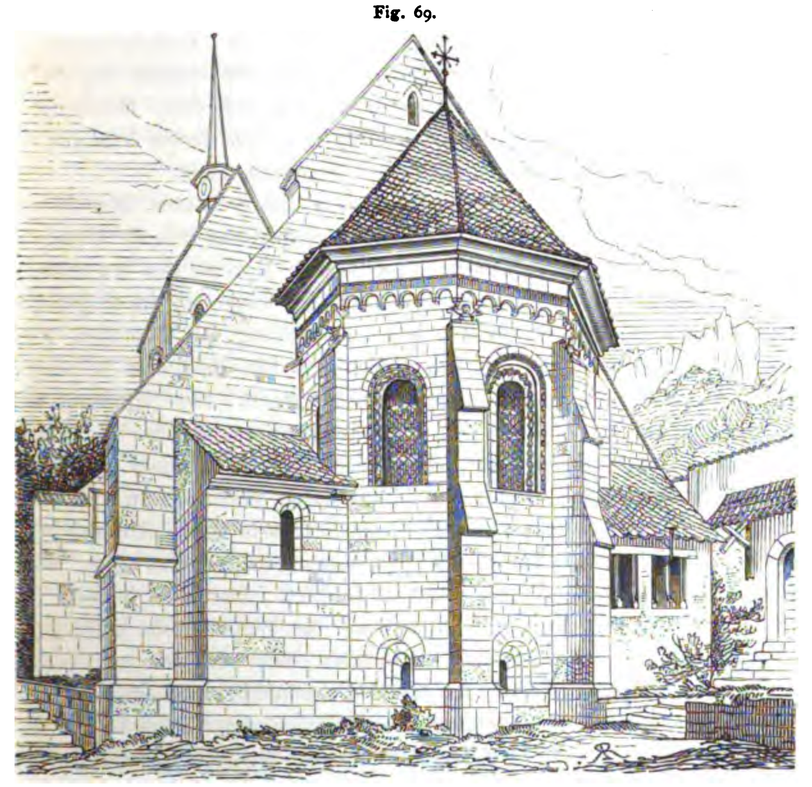
[2]) *G. A. Matile*, Dissertation sur l'église collegiale de Notre-Dame de Neuchâtel. Neuchâtel 1847. *M. F. Du Bois de Montperreux*, Les monuments de Neuchâtel. 1852. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. V. Beide Werke mit zahlreichen Aufnahmen. Details bei *Blavignac*, Atlas. Taf. XLII—XLVII.

[3]) *Matile* a. a. O. S. 27.

[4]) *Matile* a. a. O. S. 31.

vorgeschrittene Entwickelung des romanischen Stiles, dass vor Ende des XII. Jahrhunderts nur an die Stiftung einer älteren Kirche, keineswegs aber an den Bau des vorhandenen Chores gedacht werden kann. Diese ältesten Reste nun bestehen aus einem rechteckigen Altarhause zwischen zwei niedrigen Seitenräumen, die als Fortsetzung der Nebenschiffe das Altarhaus in seiner ganzen Länge begleiten und gleich demselben mit halbrunden Tribünen abschliessen. Das Innere dieser Räume ist mit

Fig. 69.



* Kirche zu S. Ursanne.

Ausnahme der Hauptapsis sehr einfach. Die Letztere ist mit schlanken Dreiviertelssäulen gegliedert, über denen ein Bogenfries das Auflager der mit Wulstrippen unterzogenen Halbkuppel bezeichnet. An den Schmalseiten des vorliegenden Altarhauses erscheint bereits der Spitzbogen, ebenso an den Pfeilerarcaden welche sich nach den Seitenkapellen öffnen, wogegen diese letzteren noch, das System der Doppeljoche befolgend, jedesmal mit zwei quadratischen Kreuzgewölben bedeckt sind. Auch das spärliche Detail trägt vorwiegend romanischen Charakter; die Gesimse bestehen aus einfachen Wulsten, die halbrunden Gewölbedienste sind mit Würfel-

kapitälen bekrönt, die, gleich den dazwischen befindlichen Pfeilergesimsen, eine Fülle ornamentaler Motive und phantastischer Figuren zeigen. Stattlicher präsentirt sich das Aeussere, namentlich die Hauptapsis, die in zwei Geschossen mit Bogenfriesen und Wandsäulchen decorirt und mit einem schönen Kranzgesimse von Rollschichten, aufrechtstehenden Blättern u. s. w. bekrönt ist.[1]) An der Südseite des Chores öffnet sich das schon erwähnte Portal mit einer rundbogigen aus Rollschichten, Kugelfriesen und Rundstäben gebildeten Archivolte, die von eleganten Säulchen getragen wird. Dahinter sind die einspringenden Gewände mit den Reliefgestalten der Apostelfürsten geschmückt, rohe, steife Figuren, die vielfach an die der Gallenpforte des Basler Münsters erinnern, wie sich denn überhaupt in manchen Details eine nahe Verwandtschaft zwischen diesem letzteren Gebäude und dem Chore von Neuchâtel zu erkennen giebt.

Als ein förmliches Mittelglied zwischen diesen beiden Monumenten erscheint endlich der Chor der ehemaligen Stiftskirche von S. Ursanne. Streng genommen gehört derselbe bereits der Epoche des sogenannten Uebergangsstiles an, indessen trägt das Detail einen so vorwiegend romanischen Charakter und weist die ganze Haltung der östlichen Theile so sehr auf die Bauschule des Basler Münsters hin, dass eine Erinnerung an dieser Stelle nicht zurückgewiesen werden kann. Das Altarhaus zeigt dieselbe Mischung gothischer und romanischer Formen, wie sie in Neuchâtel beobachtet wurde: die Schmalseiten von Spitzbögen überspannt und halbrunde Schildbögen an den Langwänden, neben denen sich wieder zwei Nebenräume in Form eines Doppeljoches erstrecken. Auf das Altarhaus folgt, wie in Basel, ein kurzes Joch, schon gothisch überwölbt, worauf ein polygones Chorhaupt den Abschluss bildet. Darunter befindet sich eine kleine Krypta, die übrigens bis auf die Wanddienste gothisch erneuert ist. An der Südseite des Altarhauses öffnet sich wie in Neuchâtel ein rundbogiges Portal, nach Art eines Triumphbogens horizontal übermauert und neben dem Thürbogen von Nischen durchbrochen, in denen die thronenden Gestalten der Maria und eines Heiligen angebracht sind.

VIERTES KAPITEL.

DIE MONUMENTE IN DER WESTSCHWEIZ.

Aus den Trümmern der karolingischen Weltmonarchie hatte sich im Jahre 888 das neue Reich von Transjuranisch- oder Hoch-Burgund er-

[1]) Auffallend sind hier die vielen Werkzeichen, mit denen die Quader versehen sind, eine Erscheinung, die sich auch an dem Chore von S. Ursanne und

hoben. Es war damals als Rudolf I. (888—912), vom Stamme der Welfen, in S. Maurice zum Könige sich ausrufen und krönen liess. Sein Reich umfasste die Länder, die er als Markgraf unter den letzten schwachen Karolingern verwaltet hatte: die Abhänge des grossen S. Bernhard, das Thal von Aosta und das Wallis, die jetzigen Cantone Waadt, Neuenburg und Freiburg, die Bernischen und Solothurnischen Gebiete am linken Aareufer, die nordwestlichen Thäler des Jura mit Basel, endlich Gex, Genf und das Chablais. Die Residenzen des Königreiches lagen in Orbe und S. Maurice, bis dann unter Rudolf II. (912—937) die weitere Ausdehnung des Reiches, durch die Vereinigung mit transjuranischen Ländern, bis an die Grenze der Provence erfolgte, die schliesslich unter Conrad dem Friedfertigen (937—93) ebenfalls zum Reiche geschlagen wurde.

Von da an ward die Residenz nach Vienne verlegt und es begann eine längere Epoche des Friedens und des Gedeihens. Conrad säuberte das Land von den Schaaren der Ungarn und Sarazenen und befestigte dasselbe durch Burgen und Warten. Die Thürme von Gourze, Moudon, Molière und Neuenburg werden gewöhnlich dieser Epoche zugeschrieben. Sie sind durchwegs zur Vertheidigung angelegt; denn es ist nirgends eine Oeffnung zum Ausfalle angebracht, die Mauern sind von gewaltiger Stärke, die Thüren zehn bis zwölf Fuss über dem Boden, so dass man zum Hineinkommen einer Leiter bedurfte.[1]) Von diesen Vesten beschützt fing das Land an zu blühen und sich zu bevölkern, es kam eine Epoche, welche die Sage als ein goldenes Zeitalter gepriesen hat und dessen schönste Erscheinung, die Königin Bertha, die „royale filandière“, noch heute in Sang und Andenken des Waadtländers fortlebt. Bertha, die vielgenannte, aber wenig bekannte, war die Tochter des alamannischen Herzogs Burkhart und von diesem dem bei Winterthur besiegten Burgunderkönig Rudolf II. zum Pfande der Versöhnung angetraut worden. Während der Minderjährigkeit ihres Sohnes Conrad scheint sie zum Wohle des Landes einen bedeutenden Einfluss auf die Verwaltung ausgeübt zu haben, denn die Sage wie die Geschichte preist sie als die Wohlthäterin der Armen, als Beschützerin des Ackerbaus und des öffentlichen Verkehrs, als die Stifterin zahlreicher Kirchen und Klöster. Nicht minder werkthätig erwies sich Berthas Tochter, die berühmte Kaiserin Adelheid.

Solchen gedeihlichen Zuständen entspricht denn auch die Zahl der kirchlichen Stiftungen, welche seit Mitte des X. Jahrhunderts in den burgundischen Gegenden theils begründet, theils erneuert wurden. Damals

---

der romanischen Kirche S. Germain zu Pruntrut wiederholt, wo verwandte Signete vorkommen.

[1]) *L. Vulliemin*, der Canton Waadt (histor.-geogr.-stat. Gemälde der Schweiz.) Bd. I. 1847. S. 88.

entstand das Kloster Bevaix am Neuenburgersee, in Genf erfolgte eine Wiederherstellung der alten S. Victorskirche[1]) und im Wallis fand, wie eine untergegangene Inschrift meldete, ein Neubau der Kirche von Bourg-de-S. Pierre an der S. Bernhardstrasse durch Kaiserin Adelheid statt.[2]) In dieser Epoche erfolgten endlich diejenigen Acte, welche zuerst das Ansehen der nachmals weitberühmten Stifter von Romainmotier und Payerne bestimmten. Indessen die Zeit der Blüthe war eine kurze. Schon zu Ende des Jahrhunderts begann der Verfall und im Jahre 1016 trat Rudolf III., ein schwacher Regent, der den Sonderbestrebungen seiner Grossen nicht mehr gewachsen war, seine Hoheitsrechte über Burgund an Kaiser Heinrich II. ab. Es folgten nun eine Reihe von Kämpfen, die mit dem Siege der kaiserlichen Waffen schlossen, worauf die nunmehr schweizerischen Theile von Hochburgund auf Jahrhunderte hinaus mit Deutschland vereinigt wurden.

Dieser kurze Ueberblick über die Geschichte der westlichen Landestheile lässt die Pfade erkennen, auf denen die Cultur in diese Gegenden gelangte; der langjährige politische Zusammenhang mit den transjuranischen Gebieten, die kirchlichen Filiationen, welche Genf mit Vienne-en-Dauphinée und das Bisthum von Lausanne mit der Erzdiöcese von Lyon und später mit Besançon verbanden, die Beziehungen der verschiedenen Stifter endlich, welche grösstentheils nach den burgundischen Hauptklöstern zielten, das Alles weist auf einen lebendigen und unausgesetzten Verkehr mit Frankreich hin, wo denn auch die Mittelpunkte in künstlerischer Hinsicht zu suchen sind.

Dort, in Frankreich, hatte sich schon frühe ein auffallender Unterschied zwischen den Zuständen im Norden und Süden des Landes herausgestellt. Im Norden war die römische Cultur nicht so tief eingedrungen, auch hatte seit der Völkerwanderung ein starkes germanisches Element die Oberhand gewonnen. Die Kämpfe mit den einheimischen keltischen Stämmen und den Normannen, endlich die Thronstreitigkeiten der Karolinger, das Alles trug zur Verwilderung der gesellschaftlichen Zustände bei, ein rauher und kriegerischer Geist hatte allmälig die Oberhand gewonnen.

Im Süden dagegen, zumal an der Küste, hatten griechische Pflanz-

---

[1]) Vita Odilonis, bei *Mabillon*, Acta Sanctorum ordinis sancti Benedicti. Sœc. VI. I. pag. 687. Locus sancti Victoris Genevensis, praeter suam antiquam et nobilem ecclesiam ex toto etiam suo tempore constructus.

[2]) Mémoires et documents von Genf. VI. S. 100. n. 6. Journal hélvétique Mars 1746. pag. 199. Nach *Baulacre*, Oeuvres hist. et. litt. Vol. I. 1857. S. 331. wäre dies nur eine Wiederherstellung einer älteren von den Sarazenen zerstörten Kirche gewesen.

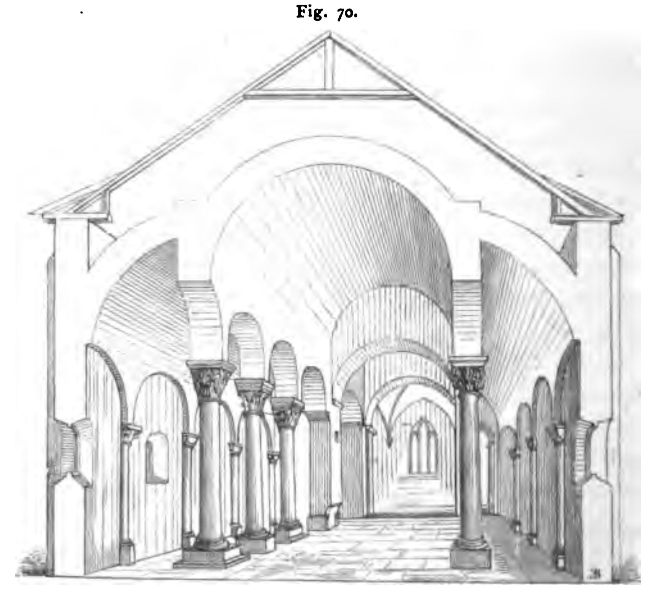
stätten schon vor der römischen Eroberung Civilisation verbreitet, hier gab es wirkliche Romanen, römische Sitten und eine römische Cultur. Auch nach der Völkerwanderung war diese Civilisation nicht völlig untergegangen. Die ersten germanischen Eroberer, die Westgothen, wurden vielmehr von derselben überwältigt, verweichlicht, die fränkische Herrschaft hatte keinen festen Fuss gefasst, und mit den Arabern waren, seit ihre ersten Einfälle glücklich zurückgeschlagen, nur an den Grenzen Kämpfe zu führen. So ist hier auch in der Kunst ein längeres Fortwirken antiken Einflusses zu verspüren.

Im nördlichen Frankreich geht die Architektur denselben Weg wie in Deutschland; sie beginnt mit einfachen Formen, mit der flachgedeckten Basilika, wendet sich dann dem Kreuzgewölbe zu und sucht im Einklang mit diesem den Bau organisch umzugestalten. In den südfranzösischen Bauten umgekehrt zeigt sich zunächst ein enger Anschluss an die antiken Vorbilder. Wohl war auch hier die Basilika von Anfang an die herrschende Kirchenform, allein sie unterscheidet sich von den nordfranzösischen Monumenten durch die beinahe systematische Anwendung des Gewölbes und zwar des Tonnengewölbes, einer Form, die man am deutlichsten mit einem halben Cylinder vergleicht, und mit dem man das Mittelschiff in seiner ganzen Länge bedeckte. Auch diese Form weist auf römische Vorbilder zurück. Bei der Verbindung von Haupt- und Seitenschiffen tritt sodann die weitere Eigenthümlichkeit hinzu, dass sich die Abseiten mit halben Tonnengewölben, Viertelscylindern, dem Hauptschiffe anschliessen, so dass sie anstrebend dem Schube oder Seitendrucke jenes mittleren Halbcylinders entgegenwirken (Fig. 70). Es geht auf diese Weise nun freilich die selbständige Beleuchtung des Mittelschiffes verloren, so dass dasselbe nur durch die Fenster der Abseiten, des Chores und etwa einer Vierungskuppel beleuchtet wird, allein diese Dunkelheit des Innern bot sich gerade im Süden, wo kühle und schattige Räume überall gesucht sind, als einladend und praktisch dar.

Schon frühe kommt dann in diesen Tonnengewölben der Spitzbogen vor, jedoch in einer anderen Form als in den späteren, gothischen Monumenten; er ist breiter, gedrückter, auch ist seine Anwendung nur eine zufällige; sie geschieht ohne die Consequenzen, welche der Spitzbogen in der Gothik zur Folge hatte. Vielleicht sogar ist diese Form bloss aus der äusserlichen Anregung entstanden, welche der Anblick jener Halbtonnen in den Seitenschiffen mit sich brachte. Uebrigens hat ein spitzbogiges Tonnengewölbe auch seine praktischen Vorzüge; je höher und steiler nämlich ein Gewölbe geführt wird, desto grösser ist der directe, senkrechte Druck und um so geringer der Seitenschub, den dasselbe auf den stützenden Unterbau ausübt.

Auch in ornamentaler Hinsicht herrscht in diesen Bauten der antike Einfluss vor. Das Würfelkapitäl blieb hier beinahe unbekannt, um so häufiger dagegen sind Nachahmungen der korinthischen Ordnung, die oft mit solcher Geschicklichkeit ausgeführt wurden, dass man sie für Arbeiten römischer Herkunft halten möchte. Man begegnet ferner einer häufigen Anwendung von cannellirten Pilastern und ausserdem jener schon erwähnten Aussendecoration mit Pilastern, die auf halber Höhe absetzen, worauf eine schlanke Halbsäule zum Bogenfriese emporsteigt (Fig. 34 S. 164). Die Heimath dieses Baustiles sind die Languedoc westlich bis Toulouse,

Fig. 70.



• Kirche S. Johannes Baptista zu Grandson.

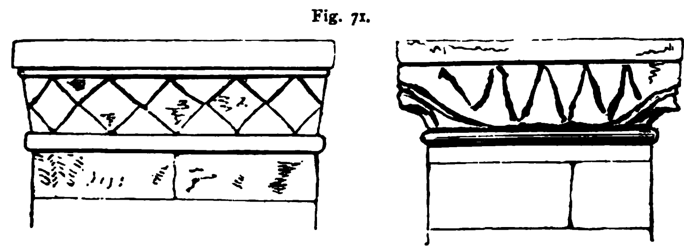
die Provence und die Dauphinée, sein Hauptsitz aber das Rhonethal und zwar bis zur Diöcese von Lyon, während westlich sein Einfluss in den tonnengewölbten Kirchen der Auvergne und nördlich bis Nevers und bis in die Bourgogne hinein nachzuweisen ist. Mit dieser ausgedehnten Baugruppe stehen nun mehrere, und zwar die hervorragendsten Monumente der Westschweiz im engsten Zusammenhange.

Das älteste dieser Denkmäler ist die Abteikirche von Romainmotier in der Waadt, etwa zwei Stunden oberhalb Orbe, in dem romantischen Thale des Nozon gelegen.[1]) Die früheste Kunde von diesem Kloster

[1]) Aufnahmen dieses und der folgenden Monumente bei *Blavignac*, Architecture sacrée und (mangelhaft) in meiner Abhandlung, Grandson und zwei Cluniacenserbauten in der Westschweiz. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XVII Heft 2.

datirt aus der ersten Hälfte des VII. Jahrhunderts, in welcher Zeit die Gründung, oder, was auch möglich ist, die blosse Wiederherstellung desselben auf Grund einer älteren Stiftung durch Herzog Ramelen, den Bruder des Erzbischofs Donatus von Besançon erfolgte.[1]) Von da an schweigen die Nachrichten bis zum Jahre 753, wo Papst Stephan II. das Kloster besuchte und demselben namhafte Vergünstigungen ertheilte. Indessen, die Stürme, welche bald nachher über das Land hereinbrachen, scheinen auch Romainmotier betroffen zu haben, denn wieder fehlen alle Nachrichten bis zu dem Jahre 888, wo das Kloster, das einst unmittelbar unter dem päpstlichen Stuhle gestanden hatte, so tief gesunken war, dass Rudolf I. von Kleinburgund dasselbe seiner Schwester schenkte. 41 Jahre später übergab es dieselbe Adelheid dem Abte Odo von Cluny und zwar mit der ausdrücklichen Bestimmung, dass er Romainmotier reformire. Von da an begann eine neue Epoche im Leben dieses Klosters, über welches die Aebte von Cluny die unbeschränkte Hoheit ausübten, zugleich aber dasselbe vor Angriffen schützten und ihm ein Ansehen verschafften, wie es unter den Stiftern des Landes nur noch das königliche S. Maurice genoss. Romainmotiers Blüthe dauerte bis um die Mitte des XV. Jahrhunderts, dann sank dasselbe in raschem Verfalle, dem erst die Aufhebung im Jahre 1536 ein Ende bereitete.

Fig. 71.



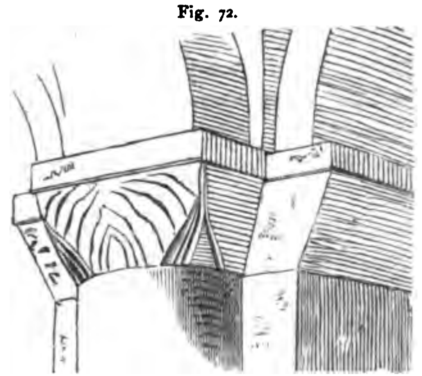
Romainmotier. Pfeilergesimse in der Vorhalle.

Von dem ehemaligen Kloster ist nur noch die Kirche erhalten, die mit Ausnahme des frühgothischen Chores und einer im Uebergangsstile gebauten Vorhalle der romanischen Epoche angehört. Sie besteht aus zwei Hauptbestandtheilen, der eigentlichen Kirche und einer grossen zweigeschossigen Vorhalle, die sich als westliche Fortsetzung dem Langhause anschliesst. Beide Stockwerke dieser Vorhalle sind in drei gleich hohe und breite Schiffe getheilt und mit Kreuzgewölben bedeckt, die von Pfeilern getragen werden. Die Form der Stützen ist in beiden Geschossen eine verschiedene; zu ebener Erde sind es Pfeiler, bald mit rechtwinkeligen, bald mit halbrunden Vorlagen versehen, im oberen Stocke ab-

[1]) *Lütolf*, im Anzeiger für schweizerische Geschichte. I. Jahrg. 1870. S. 2.

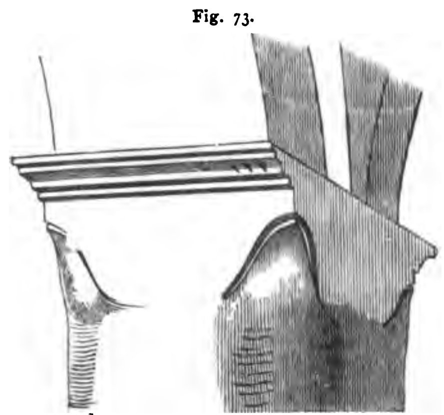
wechselnd viereckige und runde Stützen, die bald mit einfachen Gesimsen, bald mit einer Art von Kapitälen mit unbeschreiblich roher Sculptur versehen sind (Fig. 71). Noch einfacher und schwerfälliger ist die Architektur der Kirche. Haupt- und Seitenschiffe sind durch sechs Rundpfeiler getrennt, ungeschlachte Colosse, ohne Basen auf mächtigen, kaum rechtwinkelig zugehauenen Felsblöcken stehend und mit kümmerlichen bloss auf zwei Seiten profilirten Deckplatten bekrönt. Das Mittelschiff, ursprünglich entweder mit einem Tonnengewölbe oder wahrscheinlicher flach gedeckt[1]), ist im XIII. Jahrhundert mit einer Reihe von spitzbogigen Kreuzgewölben auf hochschwebenden Wandsäulen überspannt worden, die Seitenschiffe dagegen zeigen noch die ursprüngliche Bedachung mit flachen Tonnengewölben, in welche von Zeit zu Zeit sogenannte Stichkappen einschneiden. Ueber der Vierung zwischen dem Langhaus und Querschiffe erhebt sich eine ungefüge Kuppel, während das Altarhaus und die beiden Querschiffflügel wieder mit Tonnengewölben bedeckt sind und vor dem gothischen Umbau wahrscheinlich mit drei halbrunden Apsiden abschlossen. — Die Details, wo solche vorkommen, spotten jeder Kritik, so die Pfeilerkapitäle des Schiffes, insofern überhaupt die dreieckigen Schlitze, mit denen die Schäfte gegen die Deckplatten stossen (Fig. 73), diesen Namen verdienen. Ferner die bauchig geschwellten hochschwebenden Wandsäulen im Querschiffe, deren korinthisirende Kapitäle selbst des Wulstes und der Deckplatte entbehren. Geradezu barbarisch sind endlich die Kapitäle und Pfeilergesimse in der Vorhalle.[2]) Wohl schwebten dem Künstler

Fig. 72.



Romainmotier. Kapitäl in der Vorhalle.

Fig. 73.



Romainmotier. Pfeilerkapitäl im Schiff.

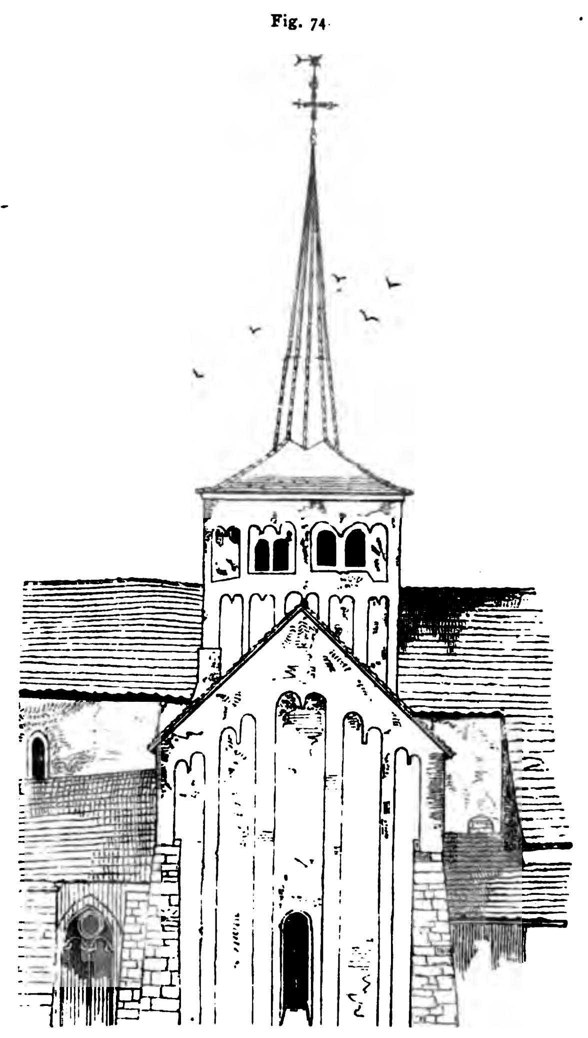
---

[1]) *Schnaase*, Gesch. d. bild. Künste. IV, 2. S. 495. N. 1. nimmt Letzteres an.

[2]) Proben bei *Blavignac*. Taf. XI u. XII des Atlas.

noch gewisse antikisirende Gliederungen vor, allein sie sind ohne Verständniss gehäuft oder abgekürzt, ihr Aufbau ist steil und kraftlos, dazu kömmt dann noch eine wahrhaft kindliche Ornamentik: Fratzen von Menschen, Zickzacklinien, Rauten und die regellosesten Gebilde, wie sie

Fig. 74.



Romainmotier. Vierungsthurm der Klosterkirche.

nur eine Kunst erzeugen kann, die auf der niedrigsten Stufe steht. Von Plastik ist keine Rede, denn die meisten dieser Ornamente und Figuren sind bloss in den Steinkörper eingekerbt. Wie Innen so ist auch am Aeusseren Alles unregelmässig, bäurisch und das Technische mit einer

bis an die Rohheit grenzenden Ungeschicklichkeit ausgeführt. Das ganze Gebäude war ursprünglich mit Blenden geschmückt, die Vorhalle in der Fig. 34 oben abgebildeten Weise, die Kirche mit Lesenen und Rundbögen, wobei aber nur selten zwei correspondirende Arcaden dieselbe Höhe und Breite haben (Fig. 74).

Das zweite der westschweizerischen Cluniacenserstifter war die Abtei Payerne (Peterlingen) bei Avenches. Die Sage schreibt die Gründung dieses Klosters dem Bischof Marius von Aventicum zu[1]), indessen sind sichere Nachrichten erst seit dem X. Jahrhunderte vorhanden, wo die Kaiserin Adelheid ihre Mutter Bertha in Payerne bestatten liess. Es scheint in dieser Zeit irgend eine Umwandlung in dem Stifte stattgefunden zu haben, denn in einer Urkunde von 1049 wird Adelheid, gleich ihrer Mutter Bertha, als Gründerin, ja sechs Jahre später sogar als die Erbauerin desselben erwähnt. Man hat daher, was leicht zu begreifen ist, den jetzt bestehenden Bau aus dieser Epoche datirt, indessen wird später die Gelegenheit geboten sein, diese Annahme zu widerlegen.

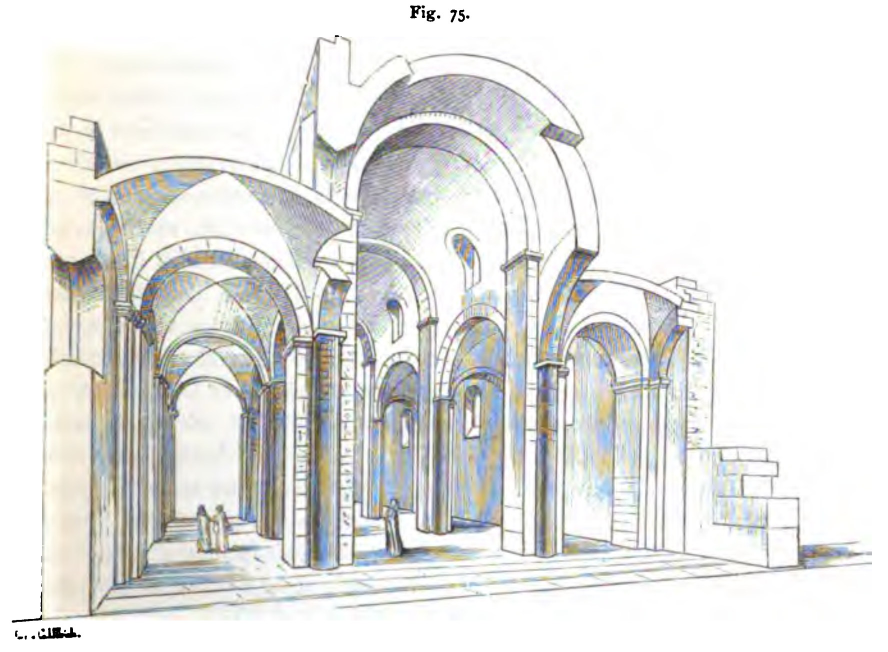
Die Kirche, ein Bau von seltener Grösse, wird gegenwärtig zu den profansten Zwecken benutzt, doch bedürfte es nur der historischen Pietät, um durch Entfernung der vielen Verschläge und Einbauten einen Binnenraum von wahrhaft imposanten Dimensionen zu gewinnen, denn die Länge desselben ist nur um Weniges geringer, als diejenige des Berner Münsters wenn man von Letzterem die Tiefe der Thurmhalle abrechnet. Nur wenige Denkmale dürfte das Mittelalter hinterlassen haben, die sich, was Unregelmässigkeit der Anlage betrifft, mit der Kirche von Payerne messen könnten. In dem ganzen Gebäude giebt es nicht zwei Pfeiler, die völlig mit einander correspondiren, die Joche sind alle ungleich, bald grösser, bald kleiner, das Langhaus, das sich nach Osten und Westen verengt, gleicht einem Schiffe und diesen seltsamen Grundplan übertrifft womöglich die Unregelmässigkeit des Aufbaus; das Mittelschiff, nächst der Vierung am höchsten, wird gegen die Mitte zu allmählig niedriger und steigt dann plötzlich wieder, wo der Michaelsthurm den westlichen Abschluss bildet. Im Allgemeinen aber lässt der Vergleich mit der Stiftskirche von Romainmotier doch schon einen bedeutenden Fortschritt erkennen. Statt der unförmlichen Rundpfeiler, welche dort die Schiffe trennen, sind in Payerne rechtwinkelige Stützen angewendet, an die sich östlich und westlich eine Halbsäule legt (Fig. 75). Diese Halbsäulen, oder Vorlagen dienen zur Aufnahme der die Schiffe trennenden Bögen oder Archivolten, über denen die von Fenstern durchbrochenen Obermauern des Hauptschiffes emporsteigen. Dann aber giebt sich auch hier, an der Mauer-

---

[1]) S. 65 oben.

gliederung des Hauptschiffes, ein Fortschritt kund. In Romainmotier entbehrten die Oberwände desselben jeder Gliederung, sie schlossen entweder halbrund, in Form eines Tonnengewölbes, zusammen, oder sie trugen eine einfache Holzdiele. Hier dagegen steigt vor jedem Pfeiler ein Pilaster empor, setzt dann mit einem Gesimse ab und bildet so die Stütze eines Rundbogens, der das Mittelschiff quer überspannt und je zwei gegenüberstehende Pfeiler verbindet. Diese Bögen, die sogenannten Quergurten, bieten zunächst dem darauf ruhenden Tonnengewölbe eine sehr wirksame Unterstützung dar, andererseits aber entsteht mit diesem Systeme eine so lebendige und anschauliche Gliederung des Mittelschiffes,

Fig. 75.



Stiftskirche von Payerne.

dass man sie hinsichtlich des künstlerischen Effectes mit demselben Fortschritte vergleichen möchte, den das System der Doppeljoche in den deutsch-romanischen Bauten vergegenwärtigt. Ebenso klar und bestimmt gestaltet sich das Gewölbesystem in den Seitenschiffen: jedem Pfeiler entspricht hier ein Pilaster, der aus den Umfassungsmauern nach innen hervortritt und mit jenem durch eine Quergurte verbunden ist. Während das Mittelschiff jedoch in seiner ganzen Länge mit einem fortlaufenden Tonnengewölbe bedeckt ist, so sind die Abseiten mit einer Reihenfolge von Kreuzgewölben überspannt, welche eines nach dem andern durch die

dazwischen befindlichen Quergurten getrennt und getragen werden.[1]) Der jüngste Bestandtheil der Kirche ist ohne Zweifel die östliche Hälfte, wo mehrfach ein gedrückter Spitzbogen erscheint. Auf das Langhaus folgt zunächst ein stark vortretendes Querschiff, dessen Vierung und Seitenflügel mit Kreuzgewölben bedeckt sind. Ueber der Ersteren erhebt sich ein stattlicher Thurmbau, der wahrscheinlich schon in romanischer Zeit projectirt war, indessen nachträglich in gothischen Formen erhöht worden ist. Nach Osten öffnet sich die Vierung gegen das Altarhaus und dieses erhält seinen Abschluss durch die grosse halbrunde Apsis, die inwendig im oberen Theile mit gekuppelten Wandsäulen und Aussen mit Pilastern geschmückt ist. Zwei kleinere Apsiden mit quadratischen Vorräumen schliessen sich jedem der beiden Querflügel an. (Fig. 28 oben). Den westlichen Abschluss der Kirche bildet der Michaelsthurm, ein Bau von höchst merkwürdiger Anlage, dreitheilig gleich dem Langhause. Die beiden Seitenräume sind zweigeschossig, der mittlere Theil dagegen erst in beträchtlicher Höhe überwölbt und auf der Ostseite, also gegen die Kirche hin, mit einer halbrunden, erkerartig nach derselben vorspringenden Nische versehen. Was die Ausschmückung des Gebäudes betrifft, so beschränkt sich dieselbe, zumal im Langhause, auf ein sehr bescheidenes Maass von Ziergliederungen. Die Halbsäulen, welche als Dienste der Archivolten fungiren, sind mit schwächlichen Deckplatten versehen, deren vorspringende Ecken durch kleine prismatische Klötzchen mit der Rundform der Säulen in Einklang gebracht sind, oder es treten wohl ein paar Löwen, mit gemeinsamem Kopfe zusammengewachsen, an ihre Stelle. Die Gesimse der Hauptpfeiler und Wanddienste sind theils schmiegenförmig, theils der attischen Gliederung verwandt, dabei aber willkürlich und ohne Verständniss gehäuft, steil und schlaff gebildet. Reichere Formen finden sich in den östlichen Theilen, figurirte Kapitäle, worauf die Darstellung der Apostel, die auf den Schultern der Propheten stehen, Scenen aus dem jüngsten Gerichte, dann wieder allerlei Thiere und Ungethüme, die sich regellos mit dem Blattwerke mischen. Im Chore endlich sieht man an den Kapitälen der Wandsäulen die Gestalten des Heilandes, S. Peters, den Erzengel Michael und verschiedene missglückte Nachahmungen der korinthischen Ordnung, lauter Gestaltungen von unförmlichster Bildung, welche, wie Schnaase sich ausdrückt, mit dem Beile, nicht mit dem Meissel

---

[1]) *Schnaase*, a. a. O. S. 496 nimmt an, dass die Seitenschiffe ursprünglich mit Halbtonnengewölben bedeckt gewesen seien, indessen spricht dagegen die ausgebildete Form der Dienste, deren Verband mit den Pfeilern und Umfassungsmauern ein ursprünglicher ist. Auch die Detailformen in Haupt- und Seitenschiffen tragen das Gepräge gemeinsamer Entstehung.

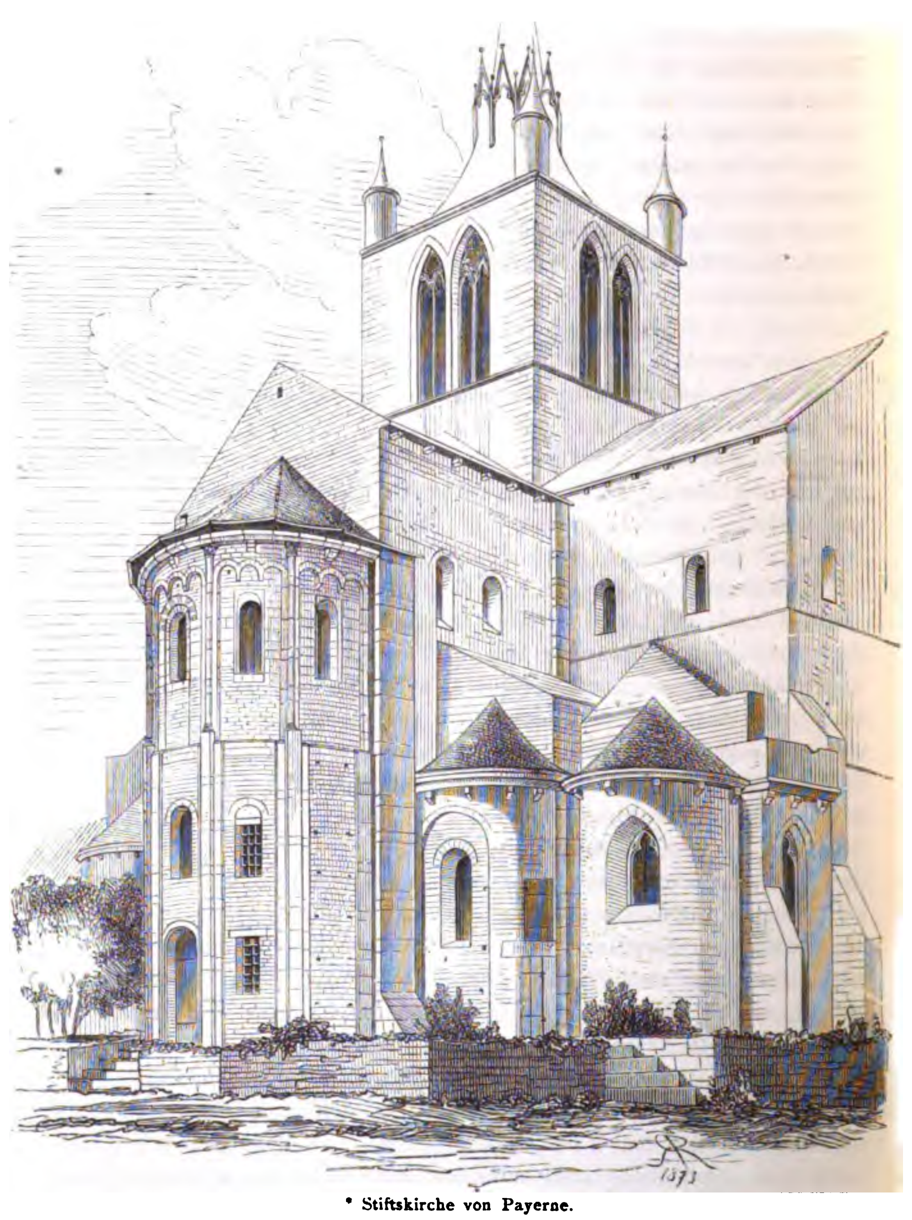
ausgehauen scheinen.[1]) Am Aeusseren, wo die Nordseite des Schiffes noch den ursprünglichen Schmuck mit Lesenen und unregelmässigen Rundbogenfriesen bewahrt hat, imponirt der Chorbau durch eine malerische Mannigfaltigkeit des Aufbaues (Fig. 76). Die Hauptapsis ist durch ein Gurtgesimse in zwei Geschosse getheilt, das untere mit Pilastern, das obere mit Halbsäulen gegliedert, zwischen denen schmale Mauerstreifen, durch Rundbogenfriese verbunden, die Umrahmung der Fenster bilden. Sämmtliche Zierformen der Kirche sind aus grösseren Hausteinen, die Mauern dagegen aus römischen Werkstücken, kubischen Quäderchen, errichtet, die leicht aus den Trümmern des benachbarten Aventicum zu beschaffen waren.

Schon die Schilderung des constructiven Gerüstes dieser Bauten zeigt, dass hier andere Einflüsse vorwalteten, als wir sie in den deutschen Landestheilen kennen lernten. Auch manche Einzelnheiten sind neu: die Rundpfeiler von Romainmotier, der Thurmbau von Payerne, die Vorhalle der ersteren Kirche, deren ausgedehnte zweigeschossige Anlage nur aus der Berücksichtigung gewisser Cultuszwecke, oder von Regeln und Vorbildern zu erklären ist, die für bestimmte Kreise ihre Geltung besassen. Wir wenden uns, da beide Klöster zur Congregation von Cluny gehörten, den Verhältnissen dieses Ordens zu.

Seit Karls des Grossen Zeit hatte der Benedictinerorden das Ansehen einer förmlichen Weltmacht erlangt. Seine Klöster waren die Zufluchtsstätten Aller geworden, die inmitten des Gährungskampfes nach beschaulicher Ruhe oder nach derjenigen Bildung strebten, die sie zur geistlichen oder weltlichen Herrschaft befähigte. So rasch verbreitete sich dieser Orden, dass er zu Anfang des XI. Jahrhunderts mehr als 15,000 Klöster zählte. Aber schon vorher hatte die Erschlaffung begonnen. Der Reichthum und der Einfluss des Ordens hatte die Einfachheit seiner alten Institutionen erschüttert, ein weichliches, entartetes Leben war an die Stelle der früheren Mönchszucht getreten. Dann, während der periodisch wiederkehrenden Normannenzüge wurden zahlreiche Klöster zerstört, ihre Mönche zerstreut, und wo etwa noch eine Abtei zu guter Rechte bestand, da ward sie zur Festung, mehr von Kriegsleuten, als von Religiosen bewohnt. Da, im Jahre 909 gründete Graf Wilhelm von Aquitanien unweit Macon das Kloster von Cluny. Berno, ein Benedictinerabt, bezog dasselbe mit wenigen Gefährten, aber fest entschlossen, zur Strenge zurückzukehren und sich mit allen Gleichgesinnten von den Unverbesserlichen loszusagen. Aber Berno starb ohne sein Reformpläne in weiteren Kreisen verwirklicht zu haben, so kömmt der Name eines Stifters erst seinem

[1]) *Blavignac.* Taf. 51 u. ff.

Fig. 76.



* Stiftskirche von Payerne.

Nachfolger, dem h. Odo zu. Es gelang ihm zunächst, mit seinen Absichten bei einer grösseren Zahl von Klöstern durchzudringen, diese zu reformiren und sie alsdann unter die Oberhoheit von Cluny zu stellen. Mit dem Erfolge wuchs die Gewalt, so dass selbst alte und mächtige Klöster auf die Dauer es nicht mehr vermochten, sich von dem Verbande auszuschliessen. Wie das ganze Streben des Ordens zunächst bloss auf Reform der gesunkenen Zustände gerichtet war, so wurde die Regel des h. Benedict beibehalten. Eine Neuerung trat nur in der Stellung der reformirten Stifter zu dem Mutterkloster ein; die Unabhängigkeit, wie sie bis dahin zwischen den einzelnen Benedictinerabteien bestanden hatte, wurde aufgehoben, ein Abt beherrschte jetzt alle diese Klöster, es war der Abt von Cluny, während die Vorsteher der untergebenen Stifter nur noch den Rang von Prioren behielten. Dieselben Observanzen, bis auf's Kleinste geregelt, dieselbe Disciplin, dieselben Einrichtungen beherrschten Alle.

Wie leicht zu ermessen, musste der Orden bei einer solchen Centralisation aller ihm zu Gebote stehenden Mittel auch in der Kunst Bedeutendes leisten. In der That gingen seit dem XI. Jahrhundert eine Reihe von handwerklichen und künstlerischen Kräften aus Cluny hervor. Es waren Ordensleute, welche die dortige Klosterkirche begannen und in derselben den grossartigsten Bau des romanischen Mittelalters vollendeten[1]). Aber schon das alte Kloster war ein Ideal gewesen, das im XI. Jahrhundert sogar einem italienischen Stifte zum Muster diente.

Schon vor den XI. Jahrhundet war auch die Schweiz der Wirksamkeit von Cluny eröffnet worden. Romainmotier, das, wie wir sahen, bereits zu Anfang des X. Jahrhunderts, sei es durch äussere Ereignisse, sei es durch innere Zerwürfnisse in Verfall gerathen war, wurde 919 dem Abte Odo übergeben, dann, im Jahre 962, folgte Payerne. Diese Verbindung beider Klöster mit Cluny musste um so nachhaltiger auf das Gedeihen derselben einwirken, als sie gerade in den Zeitraum fiel, wo der Orden seinen grössten Feuereifer entfaltete. Von da an waren ihre Geschicke unzertrennlich an Cluny gekettet, wird man von hier aus die Impulse zu jeder grösseren Unternehmung und somit den Zusammenhang zunächst mit dem Hauptkloster und sodann auch mit den weiteren Leistungen des Ordens im Auge behalten müssen.

Bis zu Ende des X. Jahrhunderts schweigen die Nachrichten über Romainmotier und Payerne fast gänzlich[2]). Man darf wohl annehmen, dass es sich zunächst um die Ordnung innerer Verhältnisse handelte und

[1]) Aufnahmen der Klosterkirche von Cluny finden sich bei *Mabillon*, Annales ordinis S. Benedicti. Tom. V zu pag. 252.

[2]) Hinsichtlich der Belege verweise ich auf meine oben citirte Abhandlung, Grandson und zwei Cluniacenserbauten. S. 28 u. ff.

dass man sich in baulicher Hinsicht einstweilen noch mit den alten Anlagen begnügt habe. Dann aber, etwa seit 1005, mehren sich die Documente über Romainmotier plötzlich. Die Zahl der Vergabungen, die Jahr auf Jahr die Urkunden füllen, ist eine ganz erstaunliche. Man hört von Edelleuten, welche ihre Streitigkeiten mit dem Kloster sistiren und zum Heil ihrer Seele dem Convente Alles überlassen. Das Kloster selbst, der Menge seiner Besitzungen kaum mehr gewachsen, beginnt sein Gebiet durch Tausch oder Ankauf zu arrondiren, es wird zum Lehensherrn, der bis in's Elsass und Burgundische über ein Heer von Clienten gebietet. Ein so plötzliches Wachsthum, ein solches Gedeihen lässt, zumal wenn man damit die prekäre Stellung vergleicht, die Romainmotier bei seiner Verbindung mit Cluny eingenommen hatte, auf einen grossen Umschwung und eine überaus kräftige und umsichtige Regierung schliessen.

Im Jahre 994 war Odilo an die Spitze von Cluny getreten. Er war ein Mann, dessen rastlose Thätigkeit in alle Verhältnisse seines Ordens eingriff und der sich bald zu einem der gefeiertsten Aebte desselben zu erheben wusste. Odilos Wirksamkeit scheint sich auch den schweizerischen Stiftern zugewendet zu haben. Er war zweimal in Payerne, das er sein Lieblingskloster nannte und wo ihn die Legende sogar ein Wunder verrichten lässt Noch näher scheint er Romainmotier gestanden zu haben. Es wird berichtet, dass er dort häufig residirt und seine ganze Thätigkeit zum Wohle des Stiftes entfaltet habe. Nimmt man nun dazu die zahlreichen Vergabungen, welche um eben diese Zeit beginnen, so liegt es nahe, es möchte bei solcher Gunst nicht bloss im Inneren Zucht und Ordnung sich gefestigt haben, sondern auch nach Aussen hin ein eifriges und werkthätiges Leben erwacht sein. Sodann ist zu bemerken, dass um dieselbe Zeit in verschiedenen Urkunden eines (neu) gebauten Klosters (monasterium quod est constructum) gedacht wird. Es führt uns dieser Umstand noch einen Schritt weiter. Nächst der reformatorischen Thätigkeit, durch welche Odilo eine Reihe namhafter Klöster in den Verband von Cluny brachte, wird in seiner Lebensbeschreibung auch dessen Baueifer gepriesen. Der Abt, heisst es da, sei unermüdlich gewesen neue Kirchen und Klöster zu errichten, andere wieder herzustellen oder würdig auszuschmücken. Cluny selbst habe er inwendig und auswendig erneuert, gleich Augustus, so fährt der Berichterstatter fort, habe er sich rühmen können, er habe ein hölzernes Kloster vorgefunden und ein marmorenes hinterlassen. Dann auf Odilo's Unternehmungen in den Filialen übergehend, schliesst der Biograph: „was soll ich von Peterlingen sagen, seinem Lieblingskloster wegen der Verehrung der Mutter Gottes, was von Romainmotier, das von Grund aus neu gebaut worden ist!“[1]) Hier also findet

[1]) Romanum Monasterium a fundo constructum.

sich plötzlich eine Baunachricht und zwar der unzweideutigsten Art. Nicht die Merowinger und nicht die Karolinger, wie man früher wohl annahm, sondern Odilo und kein Anderer hat den Bau von Romainmotier, so wie wir ihn heute sehen, gestiftet. Odilo starb im Jahre 1049, bevor der Neubau vollendet war, denn es giebt noch eine zwischen den Jahren 1049—1109 datirte Urkunde, durch welche gewisse Einkünfte für die Ausschmückung der Kirche bestimmt wurden.

Nach alledem ist nicht bloss die Entstehungszeit, sondern auch der künstlerische Zusammenhang dieses Denkmales mit der Bauschule von Cluny festgestellt. Die Kirche von Cluny freilich, so wie sie Odilo hinterlassen hatte, ist bald nach dem Tode dieses Prälaten einem Neubau gewichen. Indessen sind andere Monumente erhalten geblieben, die beweisen, dass ein ähnlicher Stil weithin in der Bourgogne verbreitet war. Wir beobachten dieselbe Einfachheit der Stützenbildung — runde und polygone Pfeiler ohne Basen und ausgesprochene Kapitäle — in der alten Cluniacenserkirche von Baume-les-Messieurs, und unweit davon in S. Désiré zu Lons-le-Saulnier. Ebenso enthält die unlängst wieder aufgedeckte Krypta von S. Bénigne zu Dijon eine Anzahl Details, deren Stil sehr lebhaft an diejenigen von Romainmotier erinnert. Am Auffallendsten aber ist wohl die Aehnlichkeit unserer Kirche mit der annähernd gleichzeitigen, wieder von Cluniacensern erbauten Klosterkirche S. Philibert zu Tournus. Hier wie dort findet man dieselben Rundpfeiler, dieselbe Schwerfälligkeit der Construction und eine Rohheit und Sparsamkeit der Ornamentik, die wieder so weit geht, dass oft die nothwendigsten Gliederungen fehlen. Endlich ist auch hier eine westliche Vorhalle erhalten, dreischiffig und zweigeschossig wie in Romainmotier, ebenso schmucklos und schwerfällig und wieder dem hl. Michael geweiht.

Dass diese letztere Einrichtung durch besondere Ordensvorschriften bedingt wurde, scheint keinem Zweifel zu unterliegen. Schon an der ältesten Klosterkirche von Cluny hatte gewissen Andeutungen zufolge eine solche Vorhalle bestanden. Wir finden diese Vorderkirchen ferner an einer Reihe französischer Ordensbauten und eine ähnliche Anlage in dem Thurme von Payerne. Endlich ist es bekannt, wie diese Einrichtung sogar in einer Cluniacenserkirche Mitteldeutschlands, in der seit 1105 erbauten Klosterkirche von Paulinzelle im Schwarzburgischen wiederkehrt.

Die Zwecke sind unbekannt, für welche diese Vorhallen oder Vorderkirchen errichtet wurden. Vielleicht waren sie für die Bediensteten der Klöster bestimmt, oder für Diejenigen, die bei besonders festlichen Anlässen innerhalb der Kirche selbst keinen Raum mehr fanden. Eine andere Vermuthung endlich geht dahin, dass solche Vorderkirchen, gleich dem Narthex der altchristlichen Basiliken, zum Aufenthaltsorte der Büssenden

und Excommunicirten dienten. In der That gestattete eine Bulle Papst Paschalis II. den Cluniacensern während eines Interdictes bei geschlossenen Thüren die Messe zu lesen und in dem Pontificalbuche von Chalon-sur-Saône wird ausdrücklich bestimmt, dass der Priester in einigen Kirchen an einem der Thüre zunächst befindlichen Altare den draussen versammelten Büssenden auf Befehl des Bischofes die Messe zu lesen habe. In den meisten dieser Vorhallen ist denn auch ein Altar, bald im oberen Stockwerke, bald zu ebener Erde, erhalten geblieben. In den späteren Vorhallen fällt das obere Stockwerk entweder gänzlich weg, oder es beschränkt sich dasselbe auf eine Empore. In Romainmotier dagegen, wie in Tournus zeigt sich dieselbe Einrichtung, dass das obere Stockwerk eine abgeschlossene, dem hl. Michael geweihte Kapelle bildet, wobei an ersterem Orte der Altar in einer erkerartig gegen die Kirche vorspringenden Apsis stand. Man erinnert sich nun einer ähnlichen Gedankenverbindung, wonach schon in karolingischer Zeit, so in S. Gallen und Reichenau, der hl. Michael als Patron der Thurmkapellen gefeiert und dass ein gleiches Heiligthum auch in der Abteikirche von Payerne beschrieben wurde. Die Anspielung ist auch in diesen Vorhallen dieselbe; sie knüpft sich an das himmlische Wächteramt des Erzengels, der überdiess, wenn solche Vorhallen wirklich zunächst für die Excommunicirten bestimmt waren, auch als der Vorbote des jüngsten Gerichtes eine weitere Bedeutung erhielt.

Was nun das zweite Denkmal, die Abteikirche von Payerne, betrifft, so ist auch hier der Zusammenhang mit Cluny ein unverkennbarer und gerne möchte man annehmen, dass Odilo, dessen Beziehungen zu Payerne bekannt sind, auch diese Kirche errichtet habe. Es hätte sich in diesem Falle wohl für beide Unternehmungen eine gemeinsame Bauhütte von Ordensbrüdern gebildet und es würden diese Monumente etwa auf gleicher Stufe stehen. Nun zeigt aber die Kirche von Payerne, verglichen mit derjenigen von Romainmotier, einen so bedeutenden Fortschritt, dass die Gleichzeitigkeit dieser beiden Monumente unmöglich angenommen werden kann. Schon die Architektur des Langhauses ist in Payerne eine ungleich entwickeltere; dazu kömmt dann, dass das Vierungsgewölbe mit Rippen unterzogen ist, deren Profil bereits an die Formen des sogenannten Uebergangsstiles erinnert, noch mehr, dass sowohl in der Vierung, als auch im Querschiffe der Spitzbogen erscheint, eine Form, die selbst in dem vorgeschrittenen Frankreich vor dem XI. Jahrhundert kaum nachgewiesen werden dürfte. Man wird also entweder eine sehr langandauernde und vielfach unterbrochene Bauthätigkeit annehmen müssen,[1])

[1]) So *Schnaase* IV, 2. S. 496 der neuen Aufl. Er setzt den östlichen Theil des Chores in den Schluss der romanischen Epoche.

was durch die übereinstimmende Mauertechnik in der östlichen und westlichen Hälfte des Gebäudes keineswegs ausgeschlossen ist, da das Material bekanntlich fertig zugerichtet aus den Ruinen von Aventicum geholt wurde, oder, was näher liegt, man entscheidet sich für einen ununterbrochenen Fortgang von West nach Ost, dessen Beginn dann jedenfalls nicht über die Mitte des XI. Jahrhunderts hinaufzurücken wäre, während die Vollendung der jüngeren, östlichen Theile sehr wohl erst im Laufe des XII. Jahrhunderts stattgefunden haben kann.

Beide Monumente blieben nicht ohne Einfluss. In der Nähe von Payerne zeigt die kleine Kirche von Domdidier und bei Romainmotier diejenige von Bretonnière die Anwendung eines rundbogigen Tonnengewölbes über dem Chore. Noch interessanter ist es zu sehen, wie weit sich die Einflüsse dieses Stiles im Gefolge des Ordens verbreiteten. Sie reichen östlich bis in den Canton Bern und südlich bis an die Ufer des Genfersees.

Von dem ehemaligen 998 gegründeten Cluniacenser-Stifte Bevaix bei Cortaillod am Neuenburgersee sind nur unerhebliche Reste vorhanden, einzelne Theile der Kirche, die 1601 durch ein Erdbeben zerstört ward und das Portal derselben, das ein Jahr darauf in die neuerbaute Pfarrkirche des Ortes versetzt wurde. Das rundbogige Portal, ohne Bogenfeld ist mit schwachen Wulsten gegliedert, die sich ohne Kapitäle an den Pfosten fortsetzen. Ein kräftiges Band, mit Thieren und Blattornamenten in streng romanischem Stile geschmückt, begleitet die äussere Rundung des Thürbogens.[1]) Bedeutender sind die Reste der ehemaligen Cluniacenserkirche von Rüggisberg, auf einem Hochplateau am linken Ufer des Thunersees gelegen, welche einen von den umgebenden Bauten völlig abweichenden Charakter zeigen. Die Kirche, ehedem ein stattliches Gebäude von dreischiffiger Anlage, ist bis auf den nördlichen Querflügel, die Ostfronte der Vierung und des südlichen Querarmes zerstört. Aus diesen Resten sieht man, dass sich der Ostseite beider Querflügel zwei viereckige Kapellen anschlossen. Letztere waren mit rippenlosen Kreuzgewölben bedeckt und wahrscheinlich mit halbrunden Apsiden versehen. Ueber dem noch vorhandenen Querflügel wölbt sich eine rundbogige Tonne, die von einem mittleren Gurtbogen unterfangen und von kleinen Rundfenstern durchbrochen ist. Von der Bedachung, welche über der Vierung herrschte, ist nichts mehr erhalten. Die Malereien, die sich theilweise über den Gurtbögen erhalten haben, deuten darauf hin, dass dieser Raum, noch höher als die Querflügel, etwa mit einer Kuppel überwölbt war. Ueber die Entstehungszeit dieses Gebäudes sind keine Nachrichten bekannt, doch wird man kaum fehlen, wenn man dieselbe in das

[1]) Abgebildet im Musée Neuchatelois. 1869. zu pag. 276.

XII. Jahrhundert setzt. Sämmtliche Oeffnungen und Gewölbe zeigen den Rundbogen, die spärlichen Details einen streng romanischen Stil und rohe unbehülfliche Formen. Die Gesimse der Vierungspfeiler z. B. bestehen aus einfachen viereckigen Platten, die mit Blattornamenten geschmückt sind. Am Aeusseren sind die Ecken des noch erhaltenen Querflügels von Pilastern begleitet, über denen ein Rundbogenfries, mit Lilien ausgefüllt, das Auflager des Daches und den Giebel begleitet. Ein zweiter Bau, der ebenfalls auf den Zusammenhang mit Cluny weist, ist die ehemalige Klosterkirche von S. Sulpice am Genfersee zwischen Lausanne und Morges. Das Stift, dessen früheste Erwähnung im Jahre 1135 geschieht, gehörte zu Molesme und war noch im Jahre 1228 von „schwarzen Mönchen“ bewohnt, später ging dasselbe an Citeaux über.[1]) Auch von diesem Gebäude existiren nur noch die östlichen Theile, das Querschiff und im Anschlusse desselben drei halbrunde Absiden. Die beiden Flügel sind mit halbrunden Tonnengewölben bedeckt, über der Vierung erhebt sich eine schwerfällige Kuppel, von einem viereckigen Thurme überragt. Das Innere ist völlig schmucklos und die ganze Anlage sehr unregelmässig geplant. Am Aeusseren ist die Hauptapsis mit Lesenen und Rundbogenfriesen geschmückt, der Thurm enthält auf jeder Seite zwei Rundbogenfenster, von Ecksäulchen und Rundstäben eingefasst, deren Formen bereits auf eine spätere Epoche des romanischen Stiles, etwa auf die zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts, deuten.

Aber auch andere Bauten, deren Stifter nicht zum Orden von Cluny gehörten, zeigen wie unmittelbar und kräftig jene französischen Einflüsse hinüberwirkten, so die Kirche S. Johannes des Täufers in Grandson[2]), die geradezu als ein Muster südfranzösisch-burgundischer Bauweise gelten kann. Sie gehörte ehedem zu einem Benedictinerpriorate, das in unbekannter Zeit von den Edlen von Grandson gestiftet worden war. Die Kirche (Fig. 70 oben) ist eine Säulenbasilika, aber wesentlich verschieden von denjenigen, welche gleichzeitig in den alamannischen Gegenden unseres Landes errichtet wurden. Haupt- und Seitenschiffe sind durch fünf Säulenpaare getrennt. Unmittelbar über den Halbkreisbögen, welche die Stützen verbinden, erhebt sich ein rundbogiges Tonnengewölbe, welches ohne Quergurten sich über der ganzen Länge des Mittelschiffes erstreckt, so

[1]) Cf. meine Abhandlung: Die mittelalterlichen Kirchen des Cistercienserordens. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XVIII. Heft 2. S. 15 mit einem Grundrisse auf Taf. I. Grundriss und Ansicht des Aeusseren bei *Blavignac*, Architecture sacrée. Taf. VI im Anhang zum Text.

[2]) Eine ausführliche Beschreibung findet sich in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft. Bd. XVII. Heft 2. S. 23 u. f. Aufnahmen bei *Blavignac*. Taf. IX u. X im Text und Taf. XIII u. ff. des Atlas.

dass die Beleuchtung desselben nur durch die Fenster der Abseiten stattfindet, wo dann jedesmal ein halbes, anstrebendes Tonnengewölbe dem Schube des mittleren entgegenwirkt. Auf das Langhaus folgt ein querschiffartiger Zwischenbau, der mittlere Theil aus zwei hintereinander befindlichen Jochen bestehend, das östliche mit einem spitzbogigen Tonnengewölbe, das westliche mit einer ungefügen Kuppel bedeckt und seitwärts gegen die Querflügel geöffnet. Letztere von ungleicher Grösse sind mit rundbogigen Tonnen überspannt, die auffallender Weise mit denjenigen des Schiffes parallel stehen. Der quadratische Chor stammt aus spätgothischer Zeit. Einen besonderen Reiz verleihen dieser Kirche die zahlreichen römischen Spolien, Säulen, die entweder aus dem nahen Eburodunum (Yverdon), oder von Aventicum geholt und zum Bau des Schiffes verwendet wurden. Indessen muss der Vorrath solcher Werkstücke schon damals ein geringer gewesen sein, denn die Grösse der Monolithe ist durchwegs verschieden, so dass hohe Stämme ohne Rücksicht auf ihre Dicke gekürzt und kleinere auf Postamente verschiedener Grösse gestellt werden mussten. Die Kapitäle sämmtlicher Säulen und Halbsäulen, welche letztere, an den Umfassungsmauern der Seitenschiffe vortretend, die halbrunden Blendbögen tragen, sind mit figürlichen und ornamentalen Sculpturen verziert. Bald sind es Nachahmungen der korinthischen Ordnung, bald Heiligengestalten: Maria mit dem Kinde, S. Michael, der mit Hülfe eines anderen Engels den Drachen erlegt, oder groteske Fratzen, die im Begriffe stehen eine menschliche Gestalt zu verschlingen, endlich eine Gruppe von Männern, die tanzend, schreiend oder lachend sich zum Reigen verbinden. Der Stil dieser Bildwerke ist über die Maassen roh. Das Einzige, was sie von den Sculpturen in Payerne unterscheidet, ist ein kräftigeres Relief und die etwas schlankere Bildung der Körper. Man hat die Kirche von Grandson bloss in Anbetracht ihrer primitiven Haltung und wegen der ungeschickten Ornamente für einen Bau aus der karolingischen Epoche ausgegeben. Der Spitzbogen jedoch, der bereits in dem Tonnengewölbe hinter der Kuppel erscheint und vor Allem die Eckblätter, welche die Basen der Wandsäulen schmücken, beweisen, dass das Alter dieses Gebäudes nicht über das XII. Jahrhundert hinaufreicht.[1])

---

[1]) Endlich scheint selbst in gothischer Zeit noch einmal der Versuch mit dem burgundischen Gewölbesystem gemacht worden zu sein. In dieser Epoche nämlich, wahrscheinlich nach einem Brande, der die Stadt im Jahre 1398 verwüstete, muss die Kirche des ehemaligen Benedictinerpriorates in *Cossonay* errichtet worden sein. Leider hat dieses Gebäude mannigfache Umgestaltungen erlitten, so dass namentlich der ursprüngliche Zusammenhang zwischen den Haupt- und Seitenschiffen nicht mehr zu erkennen ist. Ersteres ist seiner ganzen Länge nach mit einem rundbogigen Tonnengewölbe bedeckt, in Folge dessen denn auch eine selbst-

Neben diesen wenigen Hauptmonumenten treten die übrigen Bauten, welche die romanische Schweiz aus vorgothischer Zeit besitzt, an Bedeutung weit zurück. Nach der Aussage älterer Localforscher soll zu Ende des X. Jahrhunderts ein Neubau der Kathedrale von Genf begonnen und durch Conrad den Salier vollendet worden sein, indessen ist diese Kunde allem Anscheine nach eine irrthümliche; sie stammt aus einer unzuverlässigen Quelle des XVI. Jahrhunderts, während die Nachricht von einem kaiserlichen Standbilde und dem Reichsadler, womit Conrad die Kirche geschmückt haben soll, eben lediglich auf einer falschen Datirung der 1750 abgebrochenen Westfaçade beruht.[1]) Weiter seeaufwärts hat die Kirche von S. Prex zwischen Morges und Rolle eine halbrunde Apsis bewahrt, die inwendig mit rundbogigen Blenden auf kreisrunden und polygonen Säulen mit korinthisirenden Kapitälen geschmückt ist.

In dem ehemals so denkmalreichen Wallis hat die Baulust der Gegenreformation den Untergang der meisten älteren Monumente verschuldet. Der einzige halbwegs zurecht bestehende Bau ist die Kirche von S. Pierre de Clages im Rhonethal unterhalb Sitten, eine kleine dreischiffige Basilika.[2]) Vier rechtwinkelige Stützen und zwei Rundpfeiler, letztere auf hohen viereckigen Postamenten, trennen die Schiffe, die ursprünglich wohl flach gedeckt waren, heute aber mit modern aussehenden Kreuzgewölben und einem gemeinsamen Dache versehen sind. Ein Querbau ist nur im Inneren angedeutet, wo die Seitenflügel mit halbrunden Tonnen und die Vierung mit einer ungeschlachten Kuppel überwölbt sind. Ein kurzes tonnengewölbtes Altarhaus zwischen zwei viereckigen Nebenkapellen und im Gefolge derselben drei halbrunde Apsiden bilden den östlichen Abschluss des Ganzen. Das Innere, von jeher schmucklos, ist grösstentheils modernisirt. Am Aeusseren imponirt die Chorfaçade durch den stattlichen Aufbau des Vierungsthurmes, der im oberen Geschosse von eleganten, paarweise gekuppelten Rundbogenfenstern durchbrochen ist. Die Westfronte ist der inneren Theilung entsprechend durch Lesenen dreifach gegliedert und das halbrunde Bogenfeld des Portales mit alterthümlichen Malereien geschmückt.

In den übrigen Landestheilen sind die zahlreichen Glockenthürme

---

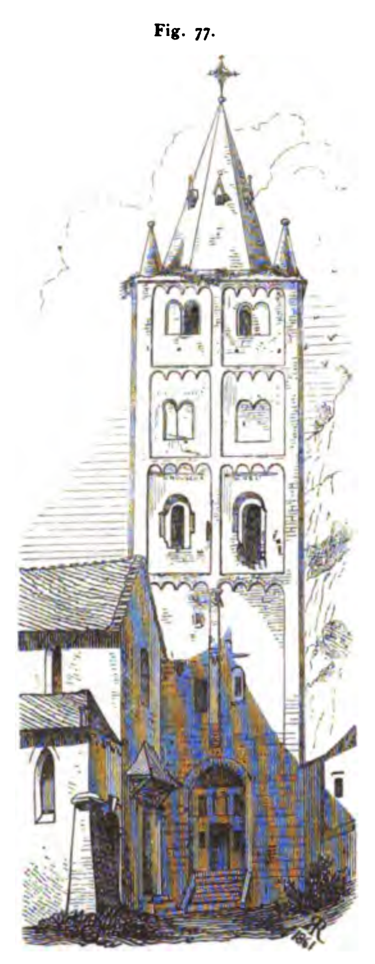
ständige Befensterung unterblieb. Die Stützen, welche das Hauptschiff begrenzen, sind stämmige Rundpfeiler durch Halbkreisbögen verbunden. Die schmucklosen Kapitäle zeigen die Kelchform, statt der Basen dienen achteckige Plinthen. Die Flachtonnen über den Seitenschiffen scheinen modernen Ursprungs zu sein. Chor und Thurm sind im Uebergangsstile des XIII. Jahrhunderts erbaut. Die nähere Beschreibung im Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde. 1874. S. 525.

[1]) Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde. 1872. S. 369.

[2]) Aufnahmen bei Blavignac. Taf. XX u. f. im Text. Details. Taf. XXXV und XXXVI des Atlas.

die einzigen Reste, welche errathen lassen, wie mancher romanische Bau der Neuerungssucht zum Opfer gefallen sein mag. Zu den bedeutendsten derselben gehört der Glockenthurm von S. Maurice. Eine Reihe von Nachrichten schildern die Bauthätigkeit, die fast ohne Unterbrechung vom Anfange des XI. bis zum Schlusse des XVII. Jahrhunderts fortdauerte. Dreimal innerhalb dieses Zeitraumes ward das Kloster durch Feuersbrünste und wenigstens viermal durch Felsstürze zerstört. Im Jahre 1627 endlich wurde ein Neubau auf anderer Stelle, die jetzige Klosterkirche, geweiht. Als Rest einer älteren Anlage ist der Glockenthurm stehen geblieben, ein stattlicher Bau mit vier kapellenartigen Geschossen, deren zwei mit halbrunden Apsiden versehen und mit rippenlosen Kreuzgewölben auf rechtwinkeligen Diensten ohne Basen und Gesimse bedeckt sind. Ein achteckiger Steinhelm, von kleinen Rundpyramiden umgeben, bekrönt das Ganze. Am Aeusseren, wo schlanke Dreiviertelssäulen die Ecken begleiten, ist jede Seite durch acht Compartimente von Lesenen und Rundbogenfriesen gegliedert, die paarweise in einer Etage übereinander geordnet sind. Dazwischen enthalten die unteren Geschosse einfache, die beiden oberen paarweise gekuppelte Rundbogenfenster. Die meisten Details, einige Masken ausgenommen, die zufällig am Aeusseren vorspringen, sind zerstört. Was noch vorhanden ist, weist grösstentheils auf die Benutzung antiker Spolien hin. Das Erdgeschoss des Thurmes, das sich mit einer grossen Rundbogenthüre nach Aussen öffnet, scheint den Durchgang zu der früheren Kirche gebildet zu haben, während die jetzige sich im rechten Winkel dem Thurme anschliesst. Sie ist in bescheidenen Dimensionen halb gothisch, halb barock gebaut, wie es scheint mit Benutzung älterer Reste, wenigstens deuten die Rundpfeiler, welche die Schiffe trennen, auf früheren Ursprung hin. Sie sind aus einzelnen Trommeln gemauert, und mit

Fig. 77.



* Thurm der Stiftskirche von S. Maurice.

Basen und Knäufen versehen, deren Form am ehesten mit derjenigen des dorischen Kapitäls verglichen werden kann.[1])

Einen ebenso alterthümlichen Charakter trägt der Glockenthurm der Kathedrale von Sitten. Man hat auch diesen Bau für ein karolingisches Denkmal ausgegeben,[2]) allein man wird den späteren Ursprung desselben kaum mehr bezweifeln, wenn die Thatsache fest steht, dass der verwandte Thurm von S. Maurice erst um die Mitte des XIII. Jahrhunderts errichtet worden ist.[3]) Der viereckige Bau, der zu ebener Erde den Durchgang zur Kirche enthält, besteht aus sechs Geschossen, die von Ecklesenen und Rundbogenfriesen umrahmt sind. Ueber dem Zinnenkranze, der auch den Thürmen von Leuk und Orsières ein festungsartiges Ansehen verleiht, erhebt sich eine achteckige Steinpyramide. Die Rundbogenfenster, die je höher gelegen um so zahlreicher gruppirt sind, werden von runden und polygonen Theilsäulchen getragen. Die Basen und Gesimse derselben zeigen neben den herkömmlichen romanischen Gliederungen mancherlei Formen, die ihre unzweideutige Herkunft aus dem Holzbaustile zu erkennen geben. Ein zähes Fortleben alter Traditionen ist denn überhaupt im Wallis zu beobachten. Jahrhunderte lang, in einer Zeit wo anderwärts die Gothik schon völlig eingebürgert war, — die Allerheiligen-Kirche ob Sitten beweist diess — haben romanische Formen und Constructionen dort zu Lande ihre Gültigkeit bewahrt; ein Maassstab aus dem Vergleiche mit anderen Bauschulen ist daher nirgends geboten. Aus der älteren Zeit stammen allem Anscheine nach die Thürme von Bourg de S. Pierre, von Naters und Glis bei Brieg, vielleicht auch derjenige von Leuk und Visp, wogegen der stattliche Glockenthurm von Orsières am Grossen S. Bernhard zwar noch romanische Constructionen, in den Einzelformen aber bereits die Elemente der Gothik zeigt.

FÜNFTES KAPITEL.
JENSEITS DER ALPEN.

Das Schicksal der Forschung bestimmt es, dass neben frohen Entdeckungen auch die Momente vergeblichen Suchens nicht fehlen und Stellen sich finden,

---

[1]) Abgebildet bei *Blavignac*. Taf. III bis. Fig. 4 u. 5 des Atlas. — Aus der romanischen Epoche, vielleicht aus dem XI. Jahrhundert, stammt das im Anzeiger 1862. Taf. IV. 6 abgebildete Relief, das jetzt im Klostergarten eingemauert ist und wohl die Fronte einer Kanzel bildete.

[2]) *Blavignac*, Architecture. S. 203 mit Abbildung auf Tafel XXIII. im Anhang zum Text. Details Taf. XXXVIII u. f. des Atlas.

[3]) *Aubert*, Trésor de S. Maurice. I. pag. 54.

wo Enttäuschung und Leere statt der verhofften Resultate folgen. Dem Forscher, der die Schweiz durchwandert, bleibt das Wechselvolle solcher Erfahrungen nicht vorenthalten. In einer Summe von Denkmälern, die man als eine überraschend grosse bezeichnen muss, sind die mannigfaltigsten Entwickelungsstufen und Richtungen der mittelalterlichen Kunst vertreten und fast möchte man glauben, dass alle Strömungen derselben einmal an unseren Bergen in der Mitte Europas angeschlagen hätten. Allein, wie gross der Reichthum und wie ungeahnt die Mannigfaltigkeit der Denkmäler sich darstellt, kaum ein einziges wird man finden, das den Vergleich mit den Meisterwerken gestattet, welche die Kunst des Auslandes zu allen Zeiten gefördert hat. Ringsherum sind solche vorhanden: die Münster von Ulm, von Freiburg und Strassburg, die Bauten von Besançon und Lyon, die Kirchen Como's und Mailand's, aber sie sind die letzten Wahrzeichen, Grenzsteine, über welche hinaus die Kunst der Nachbarländer nur Ausläufer sandte, verschiedenartige Richtungen von hüben und drüben, die sich auf den Kanten eines seltsam combinirten Grenzlandes durchkreuzen und, je weiter von ihrem Ausgangspunkte entfernt, um so geringere Leistungen producirten.

Ueberall, soweit wir die Denkmäler diesseits der Alpen kennen, ist diese abnehmende Kraft der fremden Impulse zu verspüren. Im Süden freilich möchte man Anderes erwarten. Durch einen hohen Grenzwall, die Alpen, sind diese Gegenden von der übrigen Schweiz getrennt und somit auf den natürlichen Verkehr mit dem nahen und offenen Italien angewiesen. Die Segnungen der Natur, die Schönheit der Landschaft, der bewegliche Charakter des Volkes und die Nachbarschaft eines uralten Culturlandes, das Alles erweckt die Voraussetzung, dass auch die Kunst am Fusse der Alpen einer höheren Entwickelung theilhaftig geworden sei. Und doch trifft diese Erwartung nirgends zu, ja man kann wohl sagen, dass hier gerade die Enttäuschung die grösste sei, denn kein einziges Denkmal ist aus dem Mittelalter vorhanden, welches nur einigen Anspruch auf höheren Kunstwerth besässe.

Die einzige Erklärung für diesen Ausfall mögen die geschichtlichen Verhältnisse des Landes bieten. Während im eigentlichen Italien die Erinnerungen an die Antike, ein glänzendes Städteleben und die Gunst der grossen kirchlichen Mittelpunkte von jeher die künstlerische Entwickelung begünstigten, stossen wir hier auf eine Menge kleiner Verhältnisse, von denen die Geschichte nur unzureichende Nachrichten überliefert hat. Auch die Lage dieser Gegenden war eine verhältnissmässig ungünstige, denn wie früh schon ein lebhafter Verkehr sich über die einzelnen Pässe entwickelte, er ging an diesen Thalschaften vorüber, wo eine spärliche Bevölkerung in zäher Anhänglichkeit an den überlieferten Sitten fortlebte. Auch tiefer im Süden, wo sich

die herrlich fruchtbaren Niederungen gegen Italien öffnen, ist der Ausfall höheren Kunstlebens bemerkbar. Mögen es die politischen Stürme gewesen sein, die während des ganzen Mittelalters in diese Gegenden hinüberspielten, oder mag es der Mangel an geistlichen Mittelpunkten und grösseren Städten erklären, genug die einzigen Werke von wahrhaft künstlerischer Bedeutung reichen nicht über die Grenzscheide des XV. und XVI. Jahrhunderts zurück. So ist es z. B. auffallend, wie der grossartige Aufschwung, den der Gewölbebau seit der Frühzeit des XII. Jahrhunderts in Oberitalien nahm, ohne jeglichen Einfluss auf die Baukunst dieser Gegenden geblieben ist. Ueberall bleibt die Basilika mit flacher Holzdecke die herrschende Kirchenform, wobei man, so recht im Gegensatze zu der reichen Gestaltung, wie sie beispielsweise die Kreuzconchenanlage lombardischer Chöre darstellt, bei den einfachsten Grundformen beharrte, sich öfters mit dem geradlinigen Chorabschlusse begnügte und nicht selten bei grösseren Kirchen sogar die Seitenschiffe fortliess. Auch der Schmuck, den man dem Aeusseren ertheilte, beschränkt sich auf eine möglichst sparsame Verwendung der in der lombardischen Bauweise gebräuchlichen Elemente. Man pflegte wie dort die Façade zuweilen als einen einheitlichen Vorbau zu behandeln, der ohne Rücksicht auf die Abstufung der Schiffe mit einem einzigen Flachgiebel abschliesst, während die Fläche durch Mauerstreifen in drei oder mehrere Felder getheilt wird. Derselbe Schmuck wiederholt sich an den Langseiten des Gebäudes, oft so, dass man in echt lombardischer Weise auf Horizontalgliederung verzichtete und die Lesenen ununterbrochen vom Boden bis zum Gesimse emporsteigen liess, doch ist auch hierin ein durchgreifendes System nicht nachzuweisen. Ueberall endlich fehlt, mit einer einzigen Ausnahme, die originelle Ausbildung des Portalbaus, fehlen die Radfenster oder Rosetten, die Zwerggalerien u. s. w., die dem lombardischen Aussenbau einen so reichen und malerischen Charakter verleihen.

Fig. 78.



* Façade der Kirche zu Biasca.

Der einfachen, selbst ärmlichen Erscheinung des Aeusseren entspricht das Innere dieser Bauten. Der Mangel antiker Vorbilder und verfügbarer Spolien mag es erklären, dass man bei mehrschiffigen Anlagen

durchwegs zur Anwendung der Pfeiler schritt und die Vorliebe für die malerische Ausstattung, die selbst bei den kleinen Landkirchen nicht fehlt, entschuldigt die gänzliche Abwesenheit der Wandgliederung. Um so überraschender ist dagegen der consequente Mangel plastischer Details an Kapitälen, Gesimsen u. dgl. und zwar um so mehr, als man weiss, welchen Aufwand gerade hierin die lombardische Architektur entfaltete. Diese Scheu vor allen Ziergliederungen reicht so weit, dass nicht selten sogar die Theilsäulchen der Thurmfenster u. s. w. der Kapitäle und Basamente entbehren. Die meisten dieser Monumente sind Quaderbauten, doch kommen stellenweise auch Ziegelconstructionen zur Verwendung, insbesondere an den Thürmen, wo man die Trennungsgesimse zwischen den einzelnen Stockwerken aus durchbrochenen Lagen pyramidal gegen einander gestellter Ziegel zu bilden pflegte, und wohl auch an Bogenfriesen u. dgl. einen Wechsel von Quadern und Backsteinen eintreten liess.[1])

Leider sind die meisten tessinischen Monumente durch spätere Umbauten entstellt worden, was um so mehr zu beklagen ist, als in Folge dessen zunächst eine Veränderung der ursprünglichen Bedachung eintrat. Mit Sicherheit lässt sich annehmen, dass die Kirche von Biasca bei Bellinzona von jeher eine in Haupt- und Seitenschiffen flachgedeckte Basilika gewesen sei. Die Schiffe waren ursprünglich durch vier Pfeilerpaare mit rundbogigen Archivolten von einander getrennt. Von dem Hauptschiffe führt eine hohe Treppe zu dem Chore, der aus einem kurzen Altarhause zwischen zwei quadratischen Nebenkapellen besteht. Dem Ersteren schliesst sich eine halbrunde Apsis an. Altarhaus und Nebenkapellen sind mit spitzbogigen Kreuzgewölben bedeckt, deren wulstförmige Rippen von hochschwebenden Consolen getragen werden. Die Lage auf einem schmalen Felsplateau erklärt die eigenthümliche Orientirung des Gebäudes, wonach der Chor gegen Süden und die Hauptfaçade nach Norden gerichtet ist. Auch das starke Gefälle des Fussbodens vom Chor zum Hauptportale mag durch die schwierige Fundamentirung bedingt und in Folge dessen die Absicht entstanden sein, durch eine augenfällige Verengung des Mittelschiffes von West nach Osten eine perspectivische Täuschung hervorzubringen. Im XVII. oder XVIII. Jahrhundert fand ein durchgreifender Umbau des Innern statt, wobei man das vorderste Pfeilerpaar im Osten entfernte und die folgenden Stützen durch weite Flachbögen mit den Chorpfeilern verband. Auch der Hochbau wurde verändert, indem man unmittelbar über den Archivolten ein antikisirendes Gesimse und über demselben eine kurze Tonne zwischen zwei flachbogigen Kreuz-

---

[1]) So an den Thürmen von Dino bei Sonvico, Tesserete, S. Maria di Torello bei Lugano und Torre im Bleniothal.

gewölben spannte. Das Aeussere der Kirche ist schmuckvoll gegliedert, die Apsis mit Pilastern und einem Rundbogenfriese. Die Langseiten sind mit Lesenen geschmückt, die in unregelmässigen Abständen bis zum Gesimse emporsteigen, wo sie durch Rundbögen miteinander verbunden sind. Das Mittelschiff, nur wenig über die Abseiten emporragend, entbehrt des Schmuckes und einer selbständigen Befensterung. Die Eingangsfaçade, auf hohem Unterbau, vor dem eine doppelte Freitreppe emporführt, ist ähnlich wie die beiden Langseiten gegliedert und von einem flachen Giebel überragt, an welchem die Dreitheilung des Inneren durch leichte Terrassirung angedeutet ist.

Etwa gleichzeitig dürfte die Kirche S. Biagio (S. Blasius) in dem benachbarten Bellinzona entstanden sein, eine armselige Pfeilerbasilika mit horizontal geschlossenem Chore, der östlich nur wenig über die viereckigen Seitenkapellen hervortritt und gegen das Langhaus mit einem hoch übermauerten Spitzbogen sich öffnet. Die Schiffe, durch zwei Pfeilerpaare getrennt, sind beinahe gleich breit und sehr kurz. Sie sind mit rundbogigen Kreuzgewölben bedeckt, die im Mittelschiffe erst später hinzugekommen, in den Abseiten dagegen, wie diess die viereckigen Pfeilervorlagen mit ihren rohen trapezförmigen Kapitälen beweisen, von jeher vorhanden gewesen sein mögen.

Bedeutender als diese Bauten, zu denen noch die innerlich und auswendig modernisirte Kirche von S. Vittore im Misox gezählt werden kann, ist die gleichnamige Collegiatkirche von Muralto bei Locarno. Die Sage meldet, dass sie auf der Stelle eines Bacchustempels erbaut worden sei. In der That gehört sie zu den ältesten Stiftungen des Landes, denn schon in einer Urkunde des X. Jahrhunderts wird sie als Taufkirche eines grossen Bezirkes erwähnt.[1]) Leider ist auch dieser Bau, eine stattliche Pfeilerbasilika mit drei halbrunden Chören, von späteren Veränderungen betroffen worden. Die sämmtlichen Details im Langhause sind modernisirt und gothische Gewölbe statt der Holzdiele errichtet worden, die ehedem das Hauptschiff bedeckte. Die Abseiten dagegen mögen auch hier von jeher überwölbt gewesen sein, darauf deuten die rechtwinkeligen Vorlagen an den Pfeilern und den Umfassungsmauern und die romanischen Formen der aus Gusswerk construirten Kreuzgewölbe. Unter dem hochgelegenen Chore, der sich tief ins Mittelschiff erstreckt, liegt eine geräumige Krypta. Ihre Anlage weist auf lombardische Vorbilder hin. Zwei Treppen, zwischen denen eine dritte den Aufgang zum Chore vermittelt, führen in die dreischiffige Gruft hinunter. Die Säulen, welche die rippenlosen Kreuzgewölbe tragen, sind theils mit gedrückten Blattkapitälen,

[1]) *Nessi*, Memorie storiche di Locarno 1854. S. 23.

theils mit figurirten Knäufen bekrönt, die attischen Basen mitunter tauartig verziert und mit Eckblättern versehen, woraus man schliessen darf, dass auch dieser älteste Theil der Anlage nicht vor dem XII. Jahrhundert errichtet worden sei.

Mehr archäologisches als künstlerisches Interesse bietet ferner die kleine Kirche S. Pancrazio auf der Isola di Brissago im Lago maggiore. Der theilweise verfallene Bau, von dreischiffiger Anlage und mit drei Apsiden versehen, zeigt eine seltsame Verwendung antiker Spolien, indem die Fensterbögen des südlichen Nebenschiffes aus römischen Inschriftsteinen geschnitten wurden.[1])

Die jüngste unter den dreischiffigen Anlagen in diesen Gegenden ist die Pfarrkirche von Ascona unweit Locarno, wo die Stützenreihen einmal ausnahmsweise durch Säulen gebildet werden. Die correspondirenden Halbsäulen an den Langwänden berechtigen zu der Annahme, dass die über den Seitenschiffen angebrachten Kreuzgewölbe dem ursprünglichen Entwurfe angehören. Der Stil der Kelchkapitäle, die mit aufrechtstehenden ungezahnten Blättern und theilweise auch mit Voluten geschmückt sind, deutet auf das Ende der romanischen Epoche, vielleicht schon auf die beginnende gothische hin.

Fig. 79.



* Façade von S. Niccolò zu Giornico.

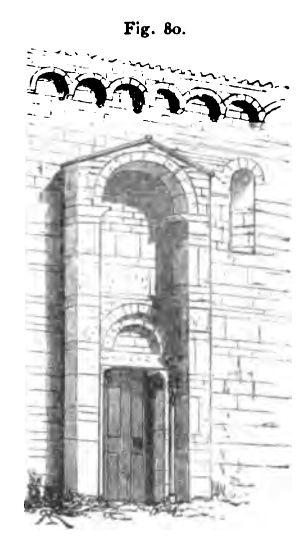
Diese wenigen Monumente sind die einzigen Beispiele des Basilikenbaus. Alle übrigen Kirchen sind von einschiffiger Anlage, was sich wohl daraus erklärt, dass diese Bauten meistens mit geringen Mitteln und als einfache Landkirchen errichtet wurden. Die bedeutendste ist die Kirche S. Nicola in Giornico, wahrscheinlich ein Bau des XII. Jahrhunderts.[2]) Das Langhaus ist flach gedeckt, der Chor gewölbt und mit einer halbrunden Apsis versehen, ebenfalls schmucklos, aber von malerischer Wirkung durch die Anlage einer halb unterirdischen Krypta, die sich mit

[1]) Anzeiger für Schweiz. Alterthumskunde 1873. Nr. 3. S. 460. und 497.

[2]) Aufnahmen von *v. Cohausen* in Erbkam's Zeitschr. für Bauwesen. Jahrgang IX. Berlin 1859. S. 311 u. f. und Tafel 44.

einem weit gespannten Flachbogen nach dem Schiffe öffnet. (Fig. 29 oben). Die Säulenkapitäle in der Gruft sind mit rohen Sculpturen geschmückt, mit Blattwerk, Masken und Figuren, letztere meistens Alpenthiere vorstellend. An der Nordostecke des Schiffes, theilweise auf Pfeilern in dasselbe hineingebaut, erhebt sich der viereckige Thurm, ein Bau von ausserordentlicher Höhe. Am Aeusseren der Kirche, wo die Mauern aus unregelmässigen Schichten von bruchrohen Quadern errichtet sind, zeigt die Westfaçade (Fig. 79) die lombardische Dreitheilung durch Lesenen und Rundbogenfriese. Ueber dem Portale, dessen Ecksäulen von Löwen getragen werden, öffnet sich eine grosse halbrunde Lünette. Noch deutlicher zeigt sich der Einfluss lombardischer Bauweise in der Seitenthüre der südlichen Langwand (Fig. 80), wo der hohe Vorbau mit seinem giebelförmigen Abschlusse unmittelbar an die malerischen Portalbauten mailändischer und veronesischer Kirchen erinnert.

Fig. 80.



* Seitenportal von S. Niccolò zu Giornico.

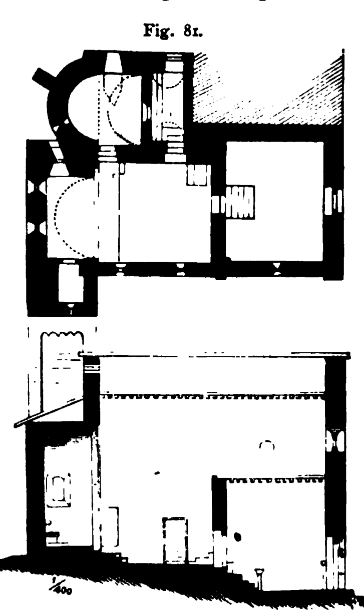
Neben diesen flachgedeckten Bauten, zu denen im Sopra-Cenere noch die zweischiffige aber schmucklose Kirche S. Maria del Castello bei Giornico, eine Ruine bei Gnosca[1]) am rechten Tessinufer zwischen Biasca und Bellinzona und im Süden die Kirche S. Martino bei Mendrisio mit ihrem zweigeschossigen Aussenschmucke von Pilastern und Rundbogenfriesen zu zählen sind, ist eine andere Gattung kirchlicher Monumente insbesondere im südlichen Tessin, im Sotto-Cenere, vertreten. Das einschiffige Langhaus ist hier von einer oder mehreren Quergurten überspannt, die von Wandpfeilern getragen und zur Aufnahme der giebelförmigen Decke schräg übermauert sind. Die bedeutendsten dieser Anlagen befinden sich in der Umgegend von Lugano, so die Kirche S. Stefano zu Miglieglia und „S. Mamante" bei Mezzovico an der Strasse über den Monte Cenere, letztere mit einem schlanken Thurme, der isolirt neben der Nordseite des Chores steht. Kleine Bauten von gleicher Anlage sind die Pfarrkirche des letzteren Ortes, die Kirche von Sureggio und S. Martino oberhalb Sonvico.

Mehr ihrer eigenthümlichen Erscheinung, als der künstlerischen Bedeutung wegen ist ferner die Kirche S. Maria di Torello auf der

[1]) Vgl. das Nähere über diese Bauten im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde. 1873. S. 459 u. f. und S. 483 u. f. woselbst die sämmtlichen bekannten Baudenkmäler romanischen Stiles in Ct. Tessin aufgezählt sind.

Halbinsel von Morcote bei Lugano anzuführen. Auch hier scheint die Unregelmässigkeit der Anlage, die Gruppirung dreier terrassenförmig hintereinander aufsteigender Räume durch die Terrainverhältnisse bedingt worden zu sein (Fig. 81). Der westliche Theil ist zweigeschossig und das Ganze, mit Ausnahme des Chores, der mit einem Tonnengewölbe überspannt ist, flach gedeckt. An der Südseite der Kirche, und mit dieser durch einen vorliegenden Quergang verbunden, befindet sich eine kleine Kapelle mit halbrunder Apsis und einem tonnengewölbten Schiffe. Beide Bauten sind schmucklos, scheinen aber mit romanischen Wandmalereien geschmückt gewesen zu sein, von denen noch einige Reste in dem vorderen Theile der Kirche zu sehen sind. Das Aeussere ist dürftig mit schmalen Wandstreifen und Bogenfriesen gegliedert, der obere Theil des Thurmes aus Backstein gebaut. Trotz der Ueberlieferung, nach welcher man dieses Gebäude für eines der ältesten Denkmäler des Landes und longobardischen Ursprungs ausgiebt, wird die Entstehung desselben nicht über das Ende des XII. Jahrhunderts hinaufzurücken sein, da namentlich das Westportal bereits die entwickelten Formen des Uebergangsstiles zeigt.

Fig. 81.



* Kirche S. Maria di Torello bei Lugano.

Als die fernsten Ableger dieser tessinisch-lombardischen Bauweise, deren Einflüsse weit in die Thäler des Blenio, ins Misox, Bergell und Veltlin hinaufreichen, geben sich die Bauten von Münster (im Canton Graubündten) zu erkennen. Die romanische Stiftskirche, wahrscheinlich der im Jahre 1087 geweihte Bau[1]), hat zwar einen durchgreifenden Umbau erlitten; die Basilika wurde in eine Hallenkirche umgewandelt, die zu den besten Werken gehört, welche die Spätgothik in diesen Gegenden hinterlassen hat, doch betraf diese Aenderung nur das Innere, während aussen die drei Apsiden und die Langwände mit ihrem Blendschmucke von schlanken Lesenen und Rundbögen den vollen Eindruck lombardisch-romanischer

---

[1]) Herrn *Prof. Hidber* in Bern verdanke ich die folgende aus dem Archive von Münster entnommene Notiz: Anno domini millesimo LXXXVII dedicatum est hoc monasterium tunc temporis vocatum Tubris a venerabili Noperto curiensi episcopo XVIII Kal. Septembris."

Decorationsweise bieten. Spätere Umbauten haben dann leider auch den Kreuzgang betroffen, wo nur eine zweigeschossige Kapelle am westlichen Flügel aus der romanischen Epoche stammt. Das obere Stockwerk enthält nichts Sehenswerthes, dagegen hat das Erdgeschoss, ein quadratischer Raum, der mit einem stark überhöhten Kreuzgewölbe auf breiten Tragebögen bedeckt ist, den äusserst seltenen Schmuck mit romanischen Stuccaturen bewahrt.

Neben der Stiftskirche, als Friedhofskapelle dienend, liegt die schon früher erwähnte Heiligkreuzkapelle (Fig. 30 und 31), die bereits in einer Urkunde aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts genannt wird.[1]) Sie ist ebenfalls zweigeschossig und mit Ausnahme der Kreuzarme, die im oberen Stockwerke mit Halbkuppeln überwölbt sind, flach gedeckt. Das Aeussere zeigt die bekannte Gliederung durch halbrunde Blenden auf glatten Wandstreifen oder Lesenen.[2])



Fig. 82.



Campanile zu Torre. (Bleniothal).

Ausser den bisher erwähnten Monumenten sind es die zahlreichen romanischen Glockenthürme, die auch hier zu Lande von weither das Auge fesseln und den Kirchen ein so malerisches, zur Landschaft stimmendes Ansehen verleihen. Die meisten dieser Thürme sind ausserordentlich schlank und von einer Höhe, die nicht selten aus fünf bis sechs Etagen besteht. Die wunderlichsten Thürme sieht man im Bleniothale, so die von Olivone und Malvaglia und der geradezu minaretähnlichen Campanile von Torre (Fig. 82), im Misox die Thürme von Grono, der Schlosskapelle und der Kirche von S. Maria del Castello zu Misox u. s. w. Die Gliederung dieser Bauten ist überall dieselbe: die Ecken sind von schmalen Lesenen begleitet, die einzelnen Etagen durch Bogenfriese und Rollschichten getrennt und von grösseren oder kleineren Gruppen gekuppelter Rundbogenfenster durchbrochen. Die Bekrönung geschieht in der Regel durch ein niedriges Zeltdach, oder, wie diess namentlich bei den Thürmen in der Umgegend von Lugano, z. B. in Tesserete der

[1]) Schweizerisches Urkundenregister. Bd. II. Nr. 2267. S. 228.

[2]) Ausführlich beschrieben im Anzeiger 1872. S. 398.

Fall ist, durch eine schlanke Rundpyramide, die mit Buckelsteinen in abwechselnd horizontalen und diagonalen Lagen bespickt wurde. Doch ist auch hier, wie in Graubündten, zu berücksichtigen, dass manche Thürme trotz ihrer alterthümlichen Erscheinung erst aus dem späteren Mittelalter, zum Theil sogar aus der Renaissancezeit stammen, indem für dergleichen Bauten das romanische System Jahrhunderte lang seine Geltung bewahrte.

SECHSTES KAPITEL.

PLASTIK UND MALEREI.

Es ist eine bekannte Thatsache, dass die Geschichte der frühmittelalterlichen Plastik und Malerei noch immer zu denjenigen Stellen gehört, die trotz der emsigen Forschung ein Bild voller Lücken und Widersprüche bieten. Wie frühere Forscher in dem Stande der bildenden Künste während der Epoche des romanischen Stiles nur den Verfall und das Ende der klassischen Ueberlieferung erblickten, eine Kluft, über die kein Pfad die Schöpfungen der Antike mit dem Wiedererwachen der Kunst seit dem XV. Jahrhundert verbindet, so treten noch heute für die weiteren Kreise jene Leistungen in völliger Unterordnung zurück. Nur Rohheit und Formlosigkeit erblickt hier das Auge, das an modernes Formenwesen und den oft bis zum Uebermaasse herrschenden Realismus unserer Tage gewöhnt ist. Die Formen romanischer Gestalten sind roh und in ihren gegenseitigen Verhältnissen willkürlich entstellt, die Köpfe ausdruckslos, übertrieben gross und nur in den allgemeinen Umrissen hart und eckig herausgearbeitet. Der Leib ist geschwollen, die Extremitäten sind verkümmert, ihre Bewegungen entstellt, die Gewandmotive zwar nach antiker Weise geordnet, aber ohne Rücksicht auf den Körper und dessen Bewegungen in schematischem Einerlei und sinnlosem Parallelismus wiederkehrend.

Und dennoch, wie tief gesunken die Kunst dieser Epoche erscheint, man kann unmöglich annehmen, dass blosse Gedankenlosigkeit diese Bildungen erzeugt habe und ebenso einseitig wäre es, wollte man dieselben aus dem Standpunkte unserer modernen Kunstanschauungen beurtheilen. Eine jede Art der künstlerischen Wiedergabe setzt eine bestimmte Auffassung voraus, wie nun aber dieselbe bestimmt wird, durch die geistige Richtung der Zeit und des Schöpfers, so kann der Maassstab, nach dem jene Leistungen zu beurtheilen sind, unmöglich derselbe sein, den wir unseren modernen Schöpfungen zu Grunde legen. Jene Erzeugnisse romanischer Kunst sind, wie diejenigen unserer heutigen, das Resultat eines bestimmten Stiles, und dieser selbst, mit seinen Mängeln und seinen Vor-

zügen wurde bedingt durch die Anschauungsweise und die Bedürfnisse damaliger Zeit. Diese allein sind desshalb zu berücksichtigen, wenn es sich um ein unbefangenes und billiges Urtheil handelt.

Nun stellt sich aber gerade das XI. und XII. Jahrhundert als eine Zeit der schroffsten Gegensätze und einer gewaltigen inneren Gährung dar. Das Streben der modernen Völker geht darauf hin, wie in der Architektur so auch in den darstellenden Künsten zu einem eigenen Ideale zu gelangen. Dazu fehlte aber nicht bloss die äusserlich gestaltende Kraft, sondern es war auch die Richtung und die gesellschaftliche Ordnung damaliger Zeit einer freien Entfaltung der Plastik und der Malerei nicht günstig gestimmt. Schon das ist zu berücksichtigen, dass die kirchlichen Anschauungen, wie sie eben damals sich ausprägten, den Blick auf die Natur in mancher Beziehung beschränkten, es fehlte ferner die Entwickelung eines freien persönlichen Lebens, diese Hauptbedingung und Lebenskraft der bildenden Künste. Im Zunft- und Klosterkreise trat der Einzelne zurück und wie die Wissenschaft so stand auch die Kunst unter dem vorwiegenden Einflusse kirchlichen Lebens. Mönche und Kleriker sind bis zum XIII. Jahrhundert die hauptsächlichsten Träger und Förderer der Kunst, die lehrend und erbauend der Kirche dient und von dieser allein ihre Anregungen, die Tendenz, ja selbst die Vorschriften für ihre Darstellungskreise empfängt.

Kein Wunder somit, dass auch in formeller Beziehung die kirchlichen Ueberlieferungen, die seit den altchristlichen Jahrhunderten vererbten Formen der Antike ihre Geltung bewahrten. Diese Letztere blieb die Lehrerin der Kunst und der technischen Fertigkeiten und überall, in den Werken der Architektur, wie in den Schöpfungen der Plastik und der Malerei macht sich ihr Einfluss geltend. Man erkennt ihn in der Art der Drapirung, wie die grösseren und kleineren Faltenmassen auseinander treten, wie die Gewänder um die Knie und den Unterleib in concentrischen Schwingungen sich anschmiegen, in der Gesichtsbildung, wo zumal der kräftige Zug der Wangenlinie auf die Betrachtung antiker Typen deutet. Auch in den Bewegungen, welche die Empfindungen und den Seelenzustand symbolisch ausdrücken, sind solche Motive zu erkennen, die rückwärts durch die karolingischen Miniaturen und die Mosaiken Roms und Ravennas bis zu den römischen Bildwerken verfolgt werden können.

Daneben sind freilich die Regungen eines selbständigen Geschmackes, die Anfänge einer neuen, dem germanischen Geiste zusagenden Kunstrichtung nicht zu verkennen. Jenes Streben nach Freiheit, das schon in einzelnen Werken aus karolingischer Zeit zu beobachten war und seither für die Architektur die Begründung eines neuen Systemes zur Folge hatte, forderte auch in den bildenden Künsten sein Recht und drohte

mehr und mehr die Schranken zu brechen, welche die Gebundenheit der überlieferten Formen ihm entgegenstellte. Zudem waren diese selbst veraltet und abgeschliffen, denn nicht aus den klassischen Schöpfungen griechischer und römischer Kunst, sondern aus den abgeleiteten Typen altchristlicher und byzantinischer Herkunft lernte man diesseits der Alpen die Antike kennen, eine Kunst die selbst dann, wenn sie dem entwickelteren Volksgeiste entsprochen hätte, einer Verjüngung und Wiedergeburt unter allen Umständen unfähig gewesen wäre. Erwägt man nun dazu noch die äusseren Schwierigkeiten, mit denen die Künstler zu ringen hatten, die geringe Entwickelung der technischen Fertigkeiten, die Gebundenheit der Aufgaben und den Mangel an eigenen Vorstellungen, die sich erst allmälig zu entwickeln und zu gestalten begannen, so lernt man begreifen, dass ein Aufsteigen nur langsam aus einem Zustande erfolgen konnte, der vorerst das Bild einer allgemeinen Verwirrung und eines fortwährenden Schwankens zwischen dem Ueberlieferten und mühsamem Ringen nach eigenen Formen und Gedanken darbietet.

Endlich ist auch die Stellung zu beachten, welche der Malerei und der Plastik während des Mittelalters angewiesen war. Nicht frei und selbständig, wie sie im Alterthume waren, sondern als dienende Künste haben Beide während der romanischen und gothischen Epoche ihre Pflege gefunden. Selbständige Werke, wie sie die Antike erzeugte, wurden im Mittelalter nur in kleinen Dimensionen geschaffen. Ihre Hauptaufgaben fand die Malerei wie die Plastik in Verbindung mit der Architektur. Nach dieser richtet sich die Composition, sie bestimmt die Wahl der Motive und die Formbildung im Einzelnen.

Es erklären sich daraus wieder gar manche Erscheinungen, die zu den Schwächen romanischer Kunst gehören, auf der anderen Seite aber ist nicht zu verkennen, dass dieser Zusammenhang eben zu einer Schule wurde, in der sich die Künstler an strengere Regeln und festere Compositionen gewöhnen lernten, als die bisherigen waren. Es erfolgte im Wetteifer mit den baulichen Massen das Streben nach Gruppirung der verschiedenen Gestalten und Vorgänge, eine Tendenz, die schon in dem Bilderschmucke romanischer Portale zu beobachten ist, und ihre höchste Entfaltung in der Ausstattung der gothischen Kathedralen erreicht, wo mit dem Aufbau eine entsprechende Gliederung der Bildwerke erfolgt, die sich in mannigfaltigen Beziehungen zu einander und der umgebenden Architektur zu Compositionen vereinigen, wie sie grossartiger und vollendeter kein Zeitalter aufzuweisen hat.

Grössere Denkmäler der Plastik hat die Schweiz nicht aufzuweisen. Die einzigen Zeugen dieser Kunst sind, ausser den meistens handwerklichen Kapitälsculpturen, die Bildwerke, welche hie und da den Schmuck

eines romanischen Portales bilden und wenige Reliefs, die zufällig, aus ihrem früheren Zusammenhange herausgerissen, der Zerstörung entgangen sind. Das werthvollste Denkmal, die goldene Altartafel von Basel (Fig. 83) gehört leider der Schweiz nicht mehr an.[1]) Ehemals eine Hauptzierde des Basler Domschatzes, fiel dieses kostbare Werk bei der 1834 vorgenommenen Theilung der pietätlosen Regierung von Liestal zu, die es zwei Jahre darauf versteigern liess. In Folge dessen gelangte die Tafel in den Besitz eines Privatmannes, der sie um 50,000 Franken an das Hôtel de Cluny in Paris verkaufte. Die $5^1/_2$ Schweizerfuss lange und 3 Fuss 9 Zoll und 3 Linien hohe Tafel besteht aus einem Kerne von Cedernholz, der mit einem Ueberzug von getriebenen Goldplatten versehen ist.[2]) Zum Schmucke des Hochaltars bestimmt, diente dieselbe als Antipendium (Frontale), als eine Vorsetztafel, die an hohen Festtagen vor die Fronte der Mensa, des Altartisches, gestellt wurde, während die Schmalseiten desselben mit Teppichen behängt, oder mit Reliefs von Stein geschmückt waren. Das wohl erhaltene Bildwerk zeigt fünf Gestalten: Christus zwischen den Erzengeln Michael, Gabriel, Rafael und dem heiligen Benedictus, alle in ruhiger Haltung stehend, und von zierlichen Säulenarcaden umrahmt. Christus, etwas grösser als die übrigen Figuren, erscheint mit bärtigem Antlitze, die Rechte nach lateinischem Ritus segnend erhoben, in der Linken hält er eine Kugel worauf das Monogramm. Zu seinen Füssen knien zwei winzige Figürchen, Mann und Frau, ohne Zweifel die Stifter dieser kostbaren Tafel. Die sämmtlichen Figuren sind wie Christus in der Vorderansicht dargestellt, Benedictus als Mönch mit dem Abtsstabe und einem Buche, die Engel in antiken Idealcostümen, mit langen Sceptern und die Rechte zum Zeichen der Verehrung emporhaltend. Die Köpfe, in starkem Relief, fast rund herausgetrieben, zeigen ein strenges Oval mit harten, ausdruckslosen Zügen. Sie sind, wie die Extremitäten, im Verhältniss zu dem schmalen Körper viel zu gross und schwer gebildet. Die Gewandungen sind in antiker Weise geordnet, ohne concentrische Schwingungen, aber kleinlich gebrochen und theilweise willkürlich flatternd. Der Raum über den

---

[1]) *Wackernagel*, Die goldene Altartafel von Basel. Maiprogramm des Pädagogiums vom Jahre 1857; wiederholt in den Mittheilungen der Gesellschaft für vaterl. Alterthümer in Basel. Bd. VII. 1857 mit 4 Tafeln und in den kleineren Schriften von W. Wackernagel. Bd. I. Leipzig 1872. Ein Gipsabguss befindet sich in der mittelalterlichen Sammlung zu Basel.

[2]) Nach einer Mittheilung des Herrn *Prof. Sal. Vögelin*, der diese Tafel im Frühjahr 1874 untersuchte, bestünde der Kern der Figuren aus einer harzigen Masse, die stellenweise zwischen den Brüchen des goldenen Ueberzuges zum Vorschein kommt.

Fig. 83.



Von der goldenen Altartafel von Basel (jetzt im Hôtel de Cluny zu Paris).

Arcaden ist mit zierlichen Ornamenten in regelmässiger Wiederkehr geschmückt. Dazwischen, innerhalb der Bogenzwickel, sind vier kreisrunde Medaillons angebracht, weibliche Büsten enthaltend, die laut den beigegebenen Inschriften die vier Kardinaltugenden: Klugheit, Gerechtigkeit, Mässigung und Tapferkeit darstellen. Elegante Blattgewinde, durch zahlreiche Thiere, Vierfüssler und Vögel, in mannigfaltigen Bewegungen belebt, schmücken die Randleisten, die Basis und das Kranzgesimse.

Ueber das Alter und die Herkunft dieser Tafel sind bekanntlich noch jetzt verschiedene Ansichten herrschend. Einer Tradition zufolge, deren Ursprung aber nicht über die Mitte des XV. Jahrhunderts hinauf zu verfolgen ist, hätten Kaiser Heinrich II. (1002—1024) und seine Gemahlin Kunigunde dieselbe dem Basler Domstifte geschenkt. Vieles spricht in der That für die Richtigkeit dieser Ueberlieferung, der französische Gelehrte von jeher und neuerdings auch deutsche Forscher beigestimmt haben.[1]) So ist namentlich darauf hingewiesen worden, dass gewisse Eigenthümlichkeiten der Inschrift, und die Züge derselben auf anderen Denkmälern wiederkehren, die nachweisbar aus der Epoche Heinrichs II. stammen.[2]) Auch der Stil der Figuren ist ein anderer, als ihn zumal die schweizerischen Bildwerke und Miniaturen aus dem XII. Jahrhundert zeigen; sie stehen der klassischen Ueberlieferung näher, wozu noch kömmt, dass manche Erscheinungen, in denen man einen Beweis für die spätere Entstehung erblickte: die zierliche Behandlung der Gewänder, die Säulen mit ihren Schaftringen,[3]) der Charakter der Ornamente mit ebenso viel Recht als Eigenthümlichkeiten der Goldschmiedetechnik zu betrachten sind, deren Werke, wie diejenigen der Miniaturmalerei, so oft die Vorläufer erst später in die Steinsculptur übertragener Formen zeigen.

Ein zweites Werk, das wahrscheinlich aus dem XI. Jahrhundert

---

[1]) *Didron*, Annales archéologiques. Bd. III. 1845. pag. 359. IV. 1846 pag. 245. Die weitere französische Literatur bei *Texier*, Dictionnaire d'orfévrerie pag. 199. *v. Quast u. Otte*, Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst. Bd. II. 1858. pag. 47 und besonders pag. 83 u. f. *Schnaase*, Gesch. d. bild. Künste IV, 2 der neuen Aufl. pag. 661. *Kugler*, Kleine Schriften I. 486 und Deutsches Kunstblatt 1857. S. 377 hält die Altartafel für ein Werk aus der Grenzscheide des XII. u. XIII. Jahrhunderts (die specielle Widerlegung bei *Wackernagel*, kleine Schriften I. S. 415 u. f.) Auch *Heider*, Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1857 S. 307 und *Springer* (ikonographische Studien) a. a. O. V. Jahrg. Februar. entscheiden sich aus stilistischen Gründen für die Entstehung im XII. Jahrhundert.

[2]) *v. Quast u. Otte* a. a. O. pag. 83.

[3]) Dass solche Schaftringe oder verwandte Gliederungen auch in anderen Bildwerken des XI. Jahrhunderts und selbst aus älterer Zeit zuweilen vorkommen, weist *v. Quast* a. a. O. pag. 84 nach. Uebrigens denke man sich die Säulen ohne Schaftringe und es wird sogleich einleuchten, wesshalb der Künstler dieselben anbrachte.

stammt, ist die aus rothem Sandsteine gearbeitete Aposteltafel, die gegenwärtig in einer Kapelle zu Ende des südlichen Nebenschiffes steht.[1]) Das nahezu $4^{1}/_{2}$ Fuss lange und 3 Fuss hohe Relief zeigt die Gestalten von 6 Aposteln, die paarweise unter gedrückten korinthisirenden Säulenarcaden stehen, feierliche Toga-Figuren, die in lebendig wechselnder Haltung im Gespräche begriffen sind. Dem Stile nach stehen diese Gestalten ungleich höher als die vorhin erwähnten. Die Körper sind auch hier etwas schmal gebaut, im Uebrigen richtig proportionirt, die Geberden wechselnd und die Extremitäten, zumal die Füsse, überraschend gut gebildet. In den rundlichen Köpfen fehlt zwar der Ausdruck, aber sie sind individueller und der Antike viel nahestehender als die starren Typen der goldenen Altartafel. Von überraschender Kraft und Fülle, fliessend und mit Verständniss geordnet ist endlich der Wurf der Gewänder. Gewiss ist dieses Werk in Basel entstanden, wie denn zu demselben der in der Nähe gebrochene Sandstein verwendet wurde. Nun erscheint aber dasselbe, verglichen mit den heimischen Bildwerken des XII. Jahrhunderts, so ungleich freier und so augenscheinlich unter dem Einflusse spätrömischer oder altchristlicher Vorbilder geschaffen, dass man sich für die spätere Datirung nur unter der Voraussetzung entscheiden wird, es sei diese Tafel von einem fremden, den einheimischen Künstlern des XII. Jahrhunderts weit überlegenen Bildner gefertigt worden.[2])

Einen lehrreichen Vergleich mit diesen Werken gestatten zwei andere ebenfalls im Basler Münster befindliche Reliefs aus dem XI. oder XII. Jahrhundert.[3]) Im Gegensatze zu der feierlich statuarischen Haltung der vorigen Gestalten zeigen diese Bilder, wie sich die romanischen Künstler in der Darstellung historischer Ereignisse bewegten. Beide Tafeln sind in zwei Felder getheilt, die übereinander geordnet durch glatte Bänder

---

[1]) Abbildungen bei *Förster*, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei 2, zu 25. Beschreibung der Münsterkirche und ihrer Merkwürdigkeiten in Basel. Beide Abbildungen geben das Original nicht im Entferntesten wieder. *Schnaase* IV. 2. S. 676 ist geneigt diese Tafel aus dem XII. Jahrhundert zu datiren, wogegen *Kugler*, kleine Schriften II. pag. 518 den Stil einer älteren Epoche erkennt.

[2]) *Wackernagel.* Kl. Schr. I. 420 vermuthet, es habe dieses und ein verlorenes Relief mit den übrigen Aposteln die Seitenwände des Hochaltares geschmückt. Die Uebereinstimmung des Höhenmaasses mit dem der goldenen Altartafel spricht in der That für diese Annahme, wozu noch kömmt, dass die gedrückte Form der Arcaden (eigentlich sind es nur Kreissegmente) über den Aposteln wohl nur als ein Nothbehelf zu betrachten ist, zu dem man sich der Raumersparniss wegen bequemte.

[3]) Mangelhafte Abbildungen bei *Förster* a. a. O. und in der Beschreibung der Münsterkirche. Auch die Abbildung (Fig. 84.) giebt den Charakter des Originales nicht vollkommen wieder.

getrennt werden. Die regelmässig in den Letzteren angebrachten Vertiefungen scheinen von einem Beschläge herzurühren, von Metallstreifen etwa, die mit Inschriften auf die Bilder bezüglich versehen waren. Sämmtliche dieser Letzteren stellen Scenen aus dem Martyrium des hl. Vincentius dar,[1]) im Ganzen acht Bilder, die je zu zweien in einem

Fig. 84.



Steinrelief im Münster zu Basel.

Felde, bald durch Gebäude getrennt, bald ohne Rücksicht auf Zeit und Ort der betreffenden Ereignisse unmittelbar neben einander geordnet sind. Auch hier mögen ältere Vorbilder die Composition verschiedener Hergänge beeinflusst haben, so die Scene, wo der Heilige mit seinem

[1]) *Nicht* Vincentius und *Laurentius*, wie öfters angegeben wird, denn das Martyrium auf dem Roste, welche Darstellung *allein* auf den letzteren Heiligen zu beziehen wäre, hat auch Vincentius bestanden.

Bischofe vor dem Richter erscheint, eine klare und trotz der Formlosigkeit im Einzelnen tief bewegte Composition, in der man die Nachklänge altchristlicher Vorstellungen erkennen möchte. Nicht minder abweichend von anderen Compositionen ist die Scene, wo der Leichnam des Heiligen, nachdem er in einem Sumpfe gelegen, von den Gläubigen bestattet wird (Fig. 84). Zwei Engel, die über dem Grabmale mit der Seele des Märtyrers emporschweben, bilden eine Gruppe, wie sie kaum ein romanischer Bildner zu componiren im Stande gewesen wäre. Die übrigen Scenen: die Geisselung des Heiligen, das Martyrium auf dem Roste, die Versenkung des Leichnams und die Bestattung desselben in einer Kapelle bei Valencia mögen auf eigener Erfindung beruhen, wiewohl hier Manches auf den Einfluss älterer, etwa byzantinischer Miniaturen deutet. Im Gegensatze zu der geschlossenen Ruhe des vorigen Bildes ist die Anordnung zerstreut, es fehlt der Sinn für Gruppirung und für die Darstellung energisch bewegter Vorgänge. Ein breitspuriger Ton, der mehr den Erzähler, als den Plastiker verräth, geht durch alle diese Bilder hindurch. Was die Formgebung im Einzelnen betrifft, so ist eine enge Verwandtschaft dieses Werkes mit der Aposteltafel nicht zu verkennen. Wir beobachten hier wie dort dieselbe rundliche Kopfbildung, dieselbe Behandlung der Haare und anderer Details, in beiden Werken die kurzen Arme und die grossen, aber lebendig bewegten und ziemlich gut gebildeten Hände. Auch die Gewänder, wo das antike Idealcostüm erscheint, zeigen völlig übereinstimmende Motive, so dass zum Mindesten die Annahme eines gleichzeitigen Ursprungs dieser Tafeln nicht ungerechtfertigt erscheint.

Spärlich, wie die Denkmäler des XI., sind auch die Bildwerke des XII. Jahrhunderts. In die erste Hälfte dieses Zeitraumes fällt ohne Zweifel die Ausschmückung des Grossmünsters in Zürich. Hier sieht man im Mittelschiffe zwei bemerkenswerthe aber räthselhafte Bildwerke, die zum Schmucke zweier einander gegenüber befindlicher Pfeilerkapitäle dienen.[1]) Das Erste derselben zeigt zwei mit Schild und Helm bewehrte Kämpfer, deren Einer dem Andern den Todesstoss versetzt. Auf dem Schwerte des Angegriffenen liest man das Wort Guido, was frühere Forscher veranlasste, diese Scene auf den Tod des gleichnamigen Sohnes Berengars II. um 950 zu deuten[2]), indessen könnte man diesen Namen ebensowohl für denjenigen des Bildners halten. Zu beiden Seiten dieser Scene sieht man je zwei männliche Gestalten. Diejenigen zur Rechten sind unbewaffnet, mit aufgeregten Geberden und tanzend dargestellt, scheinbar triumphirend über die Niederlage des Gegners, der sich gegen

[1]) Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. I. Heft 4. Tafel 2.

[2]) Note 2. Seite 200 oben.

den Angriff erwehren will aber daran verhindert wird, indem ein von links Herzueilender dessen Rechte mit gezücktem Schwerte ergreift, während eine zweite Gestalt in ruhiger Haltung dem Vorgange zuschaut. Das zweite Relief zeigt einen kaiserlichen oder königlichen Reiter mit Krone und Lilienscepter und ihm gegenüber zwei Heilige, Mann und Frau, vielleicht SS. Felix und Regula, Palmzweige, das Symbol des Märtyrers, tragend.

Die übrigen Bildwerke, welche das Innere der Kirche schmücken, tragen einen vorwiegend decorativen Charakter, dagegen sind einzelne Gestalten, welche die Seitenwandungen des Hauptportales und die Kapitäle der vor denselben angebrachten Säulen schmücken, dem Stile der vorhin beschriebenen Reliefs sehr nahe verwandt.[1]) Ausser den kräftig stilisirten Rankengewinden mit Vögeln, Drachen, Greifen, Löwen und anderen Vierfüsslern sieht man hier in kleinen viereckigen Feldern die Figuren zweier Apostel, einen Jäger mit Speer und Hifthorn, zwei andere räthselhafte Gestalten, endlich einen Engel, der eine kleine nackte Gestalt, nach mittelalterlicher Auffassung die Seele eines Dahingeschiedenen trägt. Alle diese Gestalten sind, wie diejenigen der vorhin erwähnten Reliefs, von ausserordentlich gedrungenen Verhältnissen und, mit Ausnahme der Heiligen, die in antikem Idealcostüm erscheinen, nach zeitgenössischer Weise gekleidet. Die Köpfe in vollem Oval sind nicht geistlos, aber roh gebildet, mit grossen offenen Augen, in denen einmal, bei dem Könige auf dem Pfeilerkapitäle im Inneren der Kirche, der Augenstern mit Blei ausgefüllt ist. Im Gegensatze zu den älteren Bildwerken des Basler Münsters überrascht hier eine unbehülfliche Hastigkeit der Bewegungen; Gehen und Stehen will nicht mehr gelingen, die Knie sind schwächlich eingeknickt, und die Füsse, selbst bei ruhiger Situation, in der Regel auf die Spitzen gestellt. In den Gewändern endlich erkennt man den zunehmenden Mangel einer Beobachtung natürlicher oder antiker Vorbilder. Statt der klaren Abgewogenheit von glatten Partien und kräftigen natürlich geworfenen Falten, die man auf jenen älteren Bildwerken beobachtet, herrscht hier ein schematisches Spiel von senkrechten Falten, zwischen denen sich die breiteren Gewandmassen in lauter kleine concentrisch geschwungene Linien auflösen, die nicht die mindeste Beziehung zu den Formen des Körpers und seinen Bewegungen verrathen.

Nicht viel besser steht es mit den etwa gleichzeitigen Bildwerken im Kreuzgange des Fraumünsters, dessen Erbauung, wie oben[2]) nachgewiesen wurde, um die Mitte des XII. Jahrhunderts stattfand. An den

---

[1]) A. a. O. Bd. II. Heft 14. Taf. I u. f.

[2]) Seite 209.

breiten Wandungen der Zwischenpfeiler, welche in regelmässiger Folge die Bogenstellungen trennten, waren verschiedene auf die Geschichte des Stiftes bezügliche Reliefbilder zu sehen: König Ludwig mit der Aebtissin Hildegard, König Karl mit der Aebtissin Bertha und dem Priester Berold, und die Aebtissin Mechtild von Tirol (1145—1153), die Erbauerin des Kreuzganges, vor der hl. Fides knieend. Leider sind diese Steinbilder im Jahre 1617, als der Kreuzgang auf drei Seiten erneuert wurde, entfernt und wahrscheinlich zerstört worden.[1]) Nur zwei Reliefs, diejenigen in dem nördlichen, an die Kirche anstossenden Flügel, sind erhalten geblieben.[2]) Das Eine zeigt die heiligen Felix und Regula vor dem Landpfleger Decius, der sie auffordert einen Götzen anzubeten, der in Gestalt eines Thieres auf einer Stange oder Säule über den Heiligen steht. Ueber dem Haupte des Landpflegers schwebt ein Drache, wahrscheinlich der unreine Geist (spiritus immundus), der den Richter zur Verfolgung der Bekenner anreizt, eine ähnliche Vorstellung, wie sie auf dem Basler Relief erscheint, wo über dem Richter, der den hl. Vincentius verurtheilt, ein kleiner Teufel schwebt. Das zweite Relief zeigt die Fortsetzung des Martyriums: die Heiligen im Kerker und die Geisselung derselben. Der schlimme Zustand, in dem sich beide Bildwerke befinden, gestattet ein eingehendes Urtheil über den Stil derselben nicht, doch bemerkt man auch hier, zumal bei dem ersten Bilde, die gedrungenen Körperverhältnisse, die grossen Köpfe und die schweren Gliedmaassen, in beiden den Mangel einer künstlerischen Gruppirung und die Unfähigkeit das Leidenschaftliche der Bewegung zu schildern, was sich theilweise allerdings aus dem ungünstigen Raume erklärt, der dem Bildner für seine Compositionen geboten war.

In üppigster Kraft, aber freilich in einem mehr decorativen Sinne, entfaltet sich die romanische Plastik in dem wahrscheinlich zu Ende des XII. Jahrhunderts errichteten Kreuzgange des Grossmünsters[3]). Alle Gliederungen sind mit einer Fülle von Ornamenten geschmückt, mit denen sich zahlreiche figürliche Darstellungen in buntem Wechsel verbinden. Thiergestalten und Hibriden mit einander und mit den umgebenden Ornamenten verwachsen, kämpfend, jagend und spielend, dann wieder nackte menschliche Gestalten, unter denen man einmal sogar eine Erinnerung an den antiken Dornauszieher erkennen möchte, Masken und Fratzen, einzeln und willkürlich gehäuft, eine Tänzerin oder Gauklerin, die sich in unglaublichen Verdrehungen neben einem Violinspieler bewegt, Simson und

[1]) *Vögelin*, das alte Zürich. S. 281. N. 292.

[2]) Abgeb. bei *G. v. Wyss*, Geschichte der Abtei Zürich. Taf. II.

[3]) *S. Vögelin*, Der Kreuzgang beim Grossmünster in Zürich. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. I. Heft 6.

Delila endlich, lauter Gruppen voll leidenschaftlicher Bewegung, die sich bei aller Gebundenheit des Stiles durch eine oftmals überraschende Naturwahrheit auszeichnen und, als Ganzes betrachtet, den Werth eines einzig dastehenden Denkmales romanischer Kunst besitzen.[1])

Den grössten Gegensatz zu dieser energischen und wildphantastischen Richtung, die in den letzteren Werken bereits das Werden eines neuen Stiles verkündet, zeigt eine andere Gruppe von gleichzeitigen Bildhauerarbeiten. Das Bedeutendste dieser Monumente ist die Gallenpforte des Basler Münsters. Die Errichtung dieses stattlichen Portales muss im Zusammenhang mit dem Neubau stattgefunden haben, der seit dem Brande von 1185 an die Stelle des alten Münsters trat. Dieser späte Ursprung erklärt die zierliche Eleganz der Details und die schlanken Verhältnisse des Aufbaues, der nach Art eines Triumphbogens horizontal übermauert und von pfeilerartigen Vorsprüngen begleitet ist, die aus fünf Etagen von luftigen Säulenstellungen oder Tabernakeln bestehen. Diese letzteren sind mit Bildwerken geschmückt, die unten die 6 Werke der Barmherzigkeit darstellen. Es folgen dann neben dem Thürbogen, von höheren Säulenstellungen überragt, die Statuen der beiden Johannes und zu oberst unter dem Kranzgesimse, wie die unteren Bildwerke von kleineren Tabernakeln umschlossen, zwei Posaunen blasende Engel, als Verkünder des jüngsten Gerichtes, dessen Beginn über dem Portalbogen durch zwei Gruppen auferstehender Gestalten angedeutet ist. Im Zusammenhange mit diesen Bildwerken stehen sodann die Reliefs des Tympanon und horizontalen Thürsturzes, dort den Heiland als Weltrichter zwischen den Apostelfürsten und drei kleineren Gestalten darstellend, auf dem Thürsturze die klugen und thörichten Jungfrauen. Allen diesen Bildwerken liegt ein gemeinsamer Gedanke zu Grunde; sie vergegenwärtigen, wie schon mehrfach nachgewiesen wurde, die Darstellung des Weltgerichtes nach der Ausführung des Evangelisten Matthäus (Cap. 25).[2]) Grössere Bildwerke sind endlich hinter den Säulen angebracht, welche den reichgegliederten Portalbogen tragen. Hier sieht man die nahezu lebensgrossen Gestalten der vier Evangelisten (Fig. 85.), aber nicht als freistehende Statuen, sondern bloss in kräftigem Relief aus dem einspringenden Gewände hervortretend.

Der eigenthümliche Stil, wodurch sich diese Arbeiten von den älteren im Münster befindlichen Reliefs und den oben geschilderten Bildwerken

---

[1]) Einzelne verwandte Sculpturen schmücken den romanischen Gebäudeflügel, die sog. Fuhrmannswohnung hinter der Allerheiligen-Kirche zu Schaffhausen. Cf. Anzeiger 1873. S. 43 u. f.

[2]) *Schnaase*, Gesch. d. bild. Künste. Bd. V. S. 580. *Fechter*, Basel im XIV. Jahrhundert. S. 9.

Fig. 85.



* Von der Gallenpforte am Münster zu Basel.

Zürichs unterscheiden, fällt sofort auf. Vieles spricht dafür, dass hier die Nachwirkungen einer fremden Schule vorliegen, die sich, wie unten gezeigt werden soll, auch in anderen Bildwerken der Westschweiz erkennen lassen, einer Schule, die ihre Heimath in Frankreich hatte, wo sich im XII. Jahrhundert, wie es scheint von Cluny aus, eine verwandte Richtung auf die burgundische Plastik vererbte.[1]) Die schmalen Körper, die straffen Gewänder mit den kleinlichen, schematisch geordneten Falten und den reichen Bordüren, der Typus der Köpfe und die Behandlung der Haare, die sorgsam gestrichelt in spitzen Massen zusammenlaufen, alle diese Eigenthümlichkeiten, die besonders an den grösseren Gestalten hervortreten, erkennt man in gewissen französischen Bildwerken wieder.[2]) Aber während jene burgundische Schule sehr bald die Fesseln sprengte und einen naturwahren und kraftvoll lebendigen Vortrag erstrebte, blieb man hier bei den starren Formen des älteren Stiles stehen, der mit handwerklicher Einseitigkeit übertrieben und selbst da gewahrt wurde, wo es sich um die Wiedergabe bewegter Vorgänge handelte.

Zwei andere Denkmäler dieses Stiles sind die aus der Grenzscheide des XII. und XIII. Jahrhunderts stammenden Portale der Stiftskirchen von Neuchâtel und S. Ursanne, beide von ähnlicher Anlage wie die Gallenpforte, nur einfacher und von geringeren Dimensionen. Dasjenige von Neuchâtel ist leider erneuert und schon früher der Bildwerke beraubt worden, welche das Bogenfeld schmückten, doch sind noch die alten Standbilder vorhanden, die hier, wie an der Basler Gallenpforte, die einspringenden Winkel hinter den Säulen schmückten. Die theilweise bis ins Einzelne gehende Uebereinstimmung derselben mit den Evangelisten der Gallenpforte ist eine so auffallende, dass die Annahme eines gemeinschaftlichen Ursprunges sehr nahe liegt.[3]) Auch das zweite Portal, dasjenige von S. Ursanne, zeigt eine grosse Aehnlichkeit mit der Gallenpforte. So mögen die Nischen, die zu beiden Seiten des Thürbogens die thronenden Gestalten der Madonna mit dem Kinde und des hl. Ursicinus enthalten, als eine Erinnerung an die neben dem ersten Portale vortretenden Tabernakel gelten. Völlig und theilweise übereinstimmend ist ferner der Schmuck einiger Kapitäle, die Profilirung des Thürbogens und

---

[1]) Schnaase a. a. O. Bd. IV, 2. S. 681.

[2]) Einzelne Proben bei *Viollet-Le-Duc*, Dictionnaire raisonné de l'architecture française. Vol. VIII. pag. 112 u. f. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Sculpturen von Basel und den burgundischen zeigt sich allerdings in der Bewegung der Gestalten, insbesondere in der Behandlung der Hüfte, die bei den Figuren von Vézelay z. B. sehr stark hervortreten, während die Figuren der Gallenpforte in regungsloser, geradliniger Haltung dargestellt sind.

[3]) Abbildungen bei *Blavignac*, Architecture sacrée. Atlas Taf. XLII. und *Dubois de Montperreux*, Monuments de Neuchâtel.

die Composition der Bildwerke im Tympanon, die wieder, von anbetenden Engeln und Heiligen umgeben, den thronenden Erlöser zwischen S. Petrus und S. Paulus zeigen. Einen besonderen Werth verleihen diesem Portale die Spuren ursprünglicher Bemalung: Drachen, von Sternen umgeben, schmückten die Flächen neben dem Thürbogen, Rauten und Teppichmuster die Gliederungen des Letzteren. An Säulen und Kapitälen, Gesimsen und Wandpfosten, überall sind Reste farbigen Schmuckes, von Ornamenten und Figuren zu entdecken.

Ganz verschieden von diesen Denkmälern ist der Stil einiger Bildwerke, die sich in den westlichen Cantonen Waadt, Wallis und Genf erhalten haben. Grössere Werke sind hier freilich nicht mehr vorhanden, vielleicht dass sich die Thätigkeit des Bildners überhaupt auf die decorative Ausschmückung einzelner Bauten beschränkte. Was dagegen diesen Werken ein höheres Interesse verleiht, ist der Umstand, dass sich in denselben die fast ununterbrochene Entwickelung der Plastik von den rohesten Anfängen bildnerischer Thätigkeit bis in die Frühzeit des Uebergangsstiles verfolgen lässt. Im Gegensatze zu den bisher geschilderten Werken, die sämmtlich einen bald innigeren bald loseren Zusammenhang mit der Antike verrathen, scheint sich hier ein eigenthümlicher localer Stil bis in's XII. Jahrhundert erhalten zu haben. Am deutlichsten zeigen diess die Sculpturen, welche die Vorhalle der Stiftskirche von Romainmotier schmücken.[1]) Dieser Bau, der, wie oben gezeigt wurde, aus der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts stammt, ist constructiv nach allen Regeln damaliger Baukunst durchgeführt. Dagegen sind die Details, die Kapitäle und die Gesimse, welche die Säulen und Pfeiler bekrönen, so unbehülflich und zufällig gebildet, wie diess nur die Voraussetzung einer völligen Unkenntniss der architektonischen Formsprache erklärt. Neben den seltenen Gliederungen, die eine barbarische Häufung antiker Elemente zeigen, sind es meist nur formlose Massen, längliche, kaum zugehauene Blöcke, welche das Auflager der Bögen und Wölbungen bezeichnen; dazu geschmückt mit seltsamen Lineamenten, mit Figuren und Fratzen, roh und unbehülflich in Form und Ausführung und dennoch ist trotz dieser Verwilderung ein gewisses System nicht zu verkennen. Schon das ist bemerkenswerth, dass, trotz der stellenweise erprobten Fähigkeit, plastisch zu gliedern, die meisten Motive in gravirten oder eingekerbten Linien ausgeführt wurden. Auch die Formen dieser Ornamente sind keine neuen; die Rauten und Zickzacklinien, die mit radialer Zeichnung ausgefüllten Kreise, die concentrischen Schwingungen sind lauter Motive, die ihre unzweideutige Abkunft aus der altheimischen Kunst der Burgunder zu erkennen geben. Auf denselben Ursprung weisen

---

[1]) Abbildungen bei *Blavignac*, Taf. XII des Atlas.

die wenigen Figuren und Masken zurück, Spottgebilde mit riesigen Köpfen und armseligen, zusammengeschrumpften Leibern und Gliedmaassen, wie ähnliche auf zahlreichen Gürtelschnallen und anderen Metallarbeiten burgundischer Herkunft vorkommen.[1])

Noch vielseitiger und deutlicher womöglich sind diese Nachwirkungen einer älteren Localkunst in den Sculpturen der Abteikirche von Payerne zu beobachten.[2]) Zwar zeugt die Ausführung des Technischen sowohl als die Form der Details von einer schon vorgeschritteneren Entwickelung des romanischen Stiles. Die meisten Gliederungen sind verhältnissmässig sauber gearbeitet und mit romanischen Profilen versehen. Auch Nachahmungen antiker Formen sind vertreten, korinthisirende Kapitäle z. B., deren Vorbilder man wahrscheinlich in dem nahen Aventicum kennen gelernt hatte. Weitaus die Mehrzahl der Kapitäle zeigen aber fremde, barbarische Formen. Gewöhnlich bestehen sie aus einem trapezförmigen Klotze mit leicht gebauchten Wandungen, die über und über mit Figuren und Ornamenten in wildem Durcheinander bedeckt sind. Technik und Formen erinnern auch hier wieder an den altheimischen Stil burgundischer Zierathen. Von einer wirklichen Plastik ist nur selten die Rede, die meisten Figuren und Ornamente treten flach und in gleichmässigem Relief aus dem Kerne hervor. Einzelne Motive ferner möchte man geradezu als Nachahmungen der auf den Gewandnadeln, Gürtelschnallen u. s. w. vorkommenden Formen bezeichnen: Die steifen Blattranken, die Zickzackstreifen und Punkte, welche die aufrechtstehenden Voluten schmücken, die Bogenstellungen, die Form der Rosetten und das gitterförmige Band, das den unteren Theil eines Kapitäles umschliesst. Völlig übereinstimmend mit jenen älteren Werken ist endlich auch hier wieder die Gestaltung und Anordnung der Figuren, unter denen man Christus mit seinen Jüngern, dann wieder die Apostel auf den Schultern der Propheten stehend, eine Darstellung des jüngsten Gerichtes (?) u. s. w. zu erkennen glaubt. Freier und entwickelter sind die Sculpturen, welche die Säulenkapitäle des Hauptchores schmücken. Die einzelnen Gestalten: Christus und der hl. Petrus

---

[1]) Man vergleiche u. a. die bei *Blavignac* a. a. O. Figur 8 abgebildete Figur mit den neuerdings bekannt gewordenen Gürtelschnallen im *Anzeiger* von 1873. S. 455 und 474. Auch *Kugler*, Gesch. der Baukunst. Bd. II. S. 165 erkennt in diesen Sculpturen die Nachwirkungen einer älteren Kunstweise, die Gewöhnung an die altheimische Schnitzmanier und *Viollet-le-Duc* (Dictionnaire. Bd. VIII. pag. 122), der ähnliche Details an französischen Bauten beschreibt, citirt eine Stelle bei Socrates, der die Burgunder als Schreiner (Holzschnitzer) bezeichnet. Quippe omnes fere sunt *fabri lignarii*, et ex hac arte mercedem capientes, semetipsos alunt. (Hist. eccl. lib. VII. c. 30. Script. rer. Gallic. I. pag. 604. vgl. auch *Schnaase* IV. S. 683.

[2]) *Blavignac*, Taf. 51—56 des Atlas.

thronend und von einer Mandorla (einer ovalen Glorie) umgeben, der Erzengel Michael mit dem Drachen und ein Mann mit einem Löwen kämpfend u. s. w. treten in kräftigem Relief hervor. Die Körperverhältnisse sind schlanker, die Formen detaillirter und einzelne Gewänder sogar nach antiken Regeln drapirt.

Noch manches Eigenthümliche, zumal die derbe, wildphantastische Richtung, die so lange ein Merkmal der in diesen Gegenden gefertigten Sculpturen bildet, mag aus dem Einflusse altnordischer Kunst zu erklären sein. Er äussert sich in den Kapitälsculpturen der Kirche S. Johannes Baptista zu Grandson[1]), wo neben Heiligengestalten und feierlich gemessenen Situationen die tollsten Grimassen und wahrhaft ausgelassene Scenen erscheinen, und bewahrt seine Geltung bis zum Schlusse des XII. Jahrhunderts, als die Baukunst schon mit allen Consequenzen des gothischen Stiles betrieben wurde. Die letzten Producte romanischer Plastik in der französischen Schweiz sind die Sculpturen, welche die älteren Theile der Kathedrale von Genf und der Kirche Notre-Dame de Valère bei Sitten, dort das Schiff und hier die Gewölbedienste des Chores schmücken. In Notre-Dame de Valère[2]) tragen die meisten Sculpturen einen decorativen Charakter. Das einzige historische Relief zeigt den thronenden Heiland, der hier noch einmal in alterthümlicher Auffassung mit bartlosem, jugendlichem Haupte zwischen zwei anbetenden Engeln erscheint. Die meisten Kapitäle sind mit Blattornamenten und abenteuerlichen Kampfscenen geschmückt, Erstere von fremdartiger schematischer Bildung, die an byzantinische Ornamente erinnert. Ebenso wunderlich ist der Schmuck der Deckplatten mit Muscheln, Schnecken, Pinienzapfen u. dgl., die, wie zufällige Auswüchse, in starkem Relief aus den Hohlkehlen hervortreten. In den figürlichen Darstellungen endlich verbindet sich die äusserste Formlosigkeit mit einer wahrhaft schreckenden Phantastik. Alles ringt und kämpft, Menschen, Thiere und die seltsamsten Halbwesen, alle Flächen überdeckend und ohne Rücksicht auf Raum und Stellung in einander und in die umgebende Ornamentik übergreifend.

Eine ähnliche, wenn auch gemässigtere Richtung herrscht in den Kapitälsculpturen der Kathedrale von Genf[3]), wo zudem historische Gestalten und Scenerien in grosser Zahl zur Darstellung gelangten. Man sieht hier die Zeichen der Evangelisten, den thronenden Heiland, wieder mit bartlosem Gesichte, den Engel, der den drei Marien die Auferstehung des Heilandes verkündigt, die Enthauptung Johannes des Täufers, dann

---

[1]) *Blavignac*, Tafel XIII des Atlas.
[2]) A. a. O. Tafel LX u. ff.
[3]) A. a. O. Tafel LXV u. ff.

wieder alttestamentarische Vorstellungen: das Opfer Abrahams, Melchisedech, Simson mit dem Löwen, Daniel und Habakuk u. s. w. Streng genommen fällt die Entstehung dieser sämmtlichen Bildwerke schon in die Epoche des gothischen Uebergangsstiles, allein die Neuerung beschränkte sich auf die Construction des Gebäudes, während die Plastik sich in den überlieferten Formen des romanischen Stiles fortbewegte. Uebrigens sind merkliche Unterschiede auch zwischen den Bildwerken zu beobachten;[1]) während in den meisten derselben die gedrungenen Gestalten, die runden Köpfe mit herben, rohen Zügen und die schematischen Gewänder auf eine handwerkliche Localkunst weisen, scheinen die belebte Haltung und die schlanken, mehr naturalistischen Formen anderer Figuren auf die Mitwirkung fremder, etwa französischer Arbeiter zu deuten.

In den ennetbirgischen Landestheilen, im Canton Tessin und den südlichen Thalschaften Graubündtens ist, ausser den rohen Kapitälsculpturen in den Krypten der Collegiata von Muralto und S. Nicola zu Giornico kein Werk romanischer Plastik bekannt. Erst hoch oben im einsamen Münsterthale, findet man in der alten Stiftskirche S. Johannes Baptista zu Münster einige bemerkenswerthe Bildwerke, so die fast lebensgrosse Statue eines Kaisers im Chore, angeblich Karls des Grossen, dem die Legende die Stiftung dieses Klosters zuschreibt.[2]) Der Kaiser ist stehend in vollem Ornate mit Scepter und Reichsapfel dargestellt, auf dem Haupte trägt er eine reifartige Krone. Die Kleidung besteht aus hohen Stiefeln, kurzer bis zum Knie reichender Tunica und langer Toga, die mit reichen Perlsäumen besetzt sind. Das Standbild, wohl von jeher farbig, hat indessen eine wie es scheint wiederholte und dabei so plumpe Uebermalung erlitten, dass eine Beurtheilung des Einzelnen unmöglich ist. Die Haltung ist steif, das bärtige Antlitz ohne Ausdruck, die Körperformen sind lang und hager und die Falten in schematisch wiederkehrenden dreieckigen Brüchen geworfen. Im Ganzen erinnert der äussere Habitus vielfach an ähnliche Gestalten auf den Deckengemälden von Zillis, woraus man annehmen muss, es sei dieses Werk im Laufe des XII. Jahrhunderts entstanden. Ein zweites Bildwerk in derselben Kirche ist das über dem Eingang zur Sakristei eingemauerte Relief, die Taufe Christi darstellend. Ohne Zweifel ist der gegenwärtige Standort nicht der ursprüngliche, sondern war dieses Relief zu anderen Zwecken, etwa als Antipendium, oder als Aufsatz zum Schmucke eines Altars bestimmt. Zwei spiralförmig gewundene Säulen mit Blattkapitälen begrenzen die Bildfläche und tragen einen reichen, ebenfalls mit Blattornamenten ge-

---

[1]) Vgl. die auf Tafel LXX a. a. O. zusammengestellten Reliefs.

[2]) *Nüscheler*, Gotteshäuser. Heft I. S. 133 u. ff.

schmückten Fries, in dessen Mitte, über dem Heilande schwebend, die Taube des heiligen Geistes erscheint. Christus, bartlos und unbekleidet, steht mit erhobenen Händen, die Rechte den Segen spendend, in den Fluthen, die sich bis zur Mitte des Körpers zu einem Berge aufthürmen. Zu seiner Rechten steht der heilige Johannes in demüthig gebückter Haltung, links ein Engel, der das Trockentuch für den Täufling bereit hält. Die Ausführung ist eine sehr handwerkliche, zumal in den Köpfen, die herb und eckig ohne feinere Modellirung behandelt sind. Die antiken Gewänder sind in verhältnissmässig grossen und natürlichen Massen geordnet, doch fehlt es auch nicht an gewissen spielenden Formen, die, wie die flatternden Säume und die reiche Ausbildung der Ornamente und der architektonischen Zierformen, auf den Schluss der romanischen Epoche deuten.

Fig. 86.



• Stuckreliefs im Kreuzgange des Klosters zu Münster. (Graubündten.)

Höchst bemerkenswerth sind endlich die Stuckreliefs, mit denen das Erdgeschoss der in den Kreuzgarten vorspringenden Doppelkapelle geschmückt ist. (Fig. 86). Die Verwendung von Gips und Stuck zum Schmucke einzelner Bauglieder und selbst für grössere Bildwerke war im früheren Mittelalter eine sehr häufige. Solche Decorationen werden diesseits der Alpen im X. Jahrhundert bei Anlass der Witigowo'schen Bauten in Reichenau-Münster (S. 101 oben) und gleichzeitig in Petershausen erwähnt[1]). Bekannt sind ferner die zahlreichen und oft sehr ausgedehnten Stuckreliefs in den niedersächsichen Bauten des XII. Jahrhunderts.[2]) Auch in Italien fand seit römischer Zeit die unausgesetzte Verwendung dieses Materiales

[1]) Freiburger Diöcesanarchiv. Bd. II. 1866. S. 360 u. f.

[2]) *Schnaase*, Gesch. d. bild. Künste. Bd. IV, 2. S. 677 u. ff. *Otte*, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie 4. Aufl. S. 668 u. f.

zu decorativen Zwecken und grösseren Compositionen statt.[1]) Sehr wahrscheinlich mithin, dass fahrende Künstler, die von dem nahen Süden hieher gelangten, diese Arbeiten ausführten. Dafür sprechen namentlich die antikisirenden Details, der Ueberschlag der Akanthusblätter, die Perlstäbe, welche die Blattstreifen und das Medaillon im Scheitel des Gewölbes begleiten, und spricht der Umstand, dass nah und fern in allen romanischen Bauten des Heimathlandes diese Stuckdecorationen die bisher einzig bekannten sind. Leider hat nur das Gewölbe, welches den kleinen viereckigen Raum bedeckt, diese alte Ausstattung bewahrt. Die Fronten der beiden Tragebögen sind mit reichen Blattornamenten in zwei übereinander befindlichen Reihen geschmückt, schmälere Bordüren mit wellenförmigem Blattwerke begleiten die Diagonalrippen, die in dem Scheitel der Wölbung auf einem leeren Kreisrund zusammentreffen. Unten an den Ecken, wo die Diagonalrippen anheben, sind Halbfiguren von Engeln angebracht. Grössere Stuckreliefs, ebenfalls Engelsgestalten mit Liliensceptern, füllen die Gewölbekappen. Ornamente und Figuren sind in streng romanischem Stile und kräftigem Relief gebildet, die letzteren jedoch stark beschädigt, so dass die sämmtlichen Köpfe nur noch in den Hauptumrissen vorhanden sind.

Auch ein anderes Denkmal Graubündtens, der Dom zu Chur, scheint hinsichtlich des plastischen Schmuckes den Einfluss italienischer Kunst zu verrathen. Der Bau wurde 1178 begonnen, aber so langsam gefördert, dass erst im Jahre 1282 die Weihe der ganzen Kirche stattfinden konnte.[2]) Die Gesammtanlage beweist die völlige Kenntniss gothischer Constructionen, nur im Detail sind durchgängig romanische Formen und Vorstellungen zu beobachten, deren manche einen fremdartigen, von den nordischen Sculpturen abweichenden Charakter tragen. So überraschen einzelne Figuren an Kapitälen bei aller Derbheit der Ausführung durch ihre feierliche Haltung und die völlig antike Behandlung der Gewänder. Unter den Ornamenten ferner giebt es mehrere, deren Gebrauch in der romanischen Kunst des Nordens kaum nachzuweisen wäre. Dahin gehört der Eierstab, der Mäander, die alterthümliche Bildung des Akanthus auf einigen Deckplatten, lauter Erscheinungen, die entweder die Mitwirkung italienischer Bildhauer, oder doch die Kenntniss antiker Vorbilder errathen lassen.[3])

---

[1]) Zu den älteren Werken gehören hier die Stuckreliefs im Baptisterium der Orthodoxen und S. Vitale zu Ravenna und die aus dem VIII. Jahrhundert stammenden Reliefgestalten in der Kirche des Benedictinerinnenklosters zu Cividale im Friaul.

[2]) Beschreibung der Domkirche in Chur. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XI. Heft 7. S. 1 u. f.

[3]) Einzelne Details auf Taf. VII. a. a. O.

Ausser den vielen historischen Compositionen und Gestalten auf Kapitälen und Pfeilergesimsen[1]) sind auch einige grössere Arbeiten erhalten, deren eine, der wunderliche Säulenträger in der vorderen Krypta, wieder an Welschland erinnert. Auf einem ruhenden Löwen, der eine Ziege zerfleischt, kauert ein buckliges Männchen mit dem Ausdrucke höchster Anstrengung in den jammervoll verzerrten Zügen, denn auf dem Rücken lastet die Säule, die in der Mitte der Krypta das weitgesprengte Gewölbe stützt. Vor der Façade des Domes von Piacenza sieht man die nämliche Darstellung, nur ist dieselbe hier durch eine Inschrift erläutert: O quam grande fero pondus, succur! (Wie grosse Last trage ich, hilf!)[2])

Ob jenes erstere Werk von einem Welschen gefertigt, oder nur aus einer Anregung italienischer Vorbilder entstanden sei, ist schwer zu entscheiden. Die nahe Verwandtschaft desselben mit den vor dem Hauptportale stehenden Statuen scheint Letzteres zu bestätigen.[3]) Die vier beinahe lebensgrossen Standbilder stellen Propheten oder Apostel, darunter S. Petrus, vor. Jede Figur ist mit dem Rücken gegen eine Säule gelehnt, die Füsse ruhen auf einem Akanthusblatte, das aus der Basis emporwächst. Die trapezförmigen Kapitäle sind mit Blättern, zwei andere, wie diejenigen des hinteren Chores, mit Engeln geschmückt, die mit aufgehobenen Armen die Deckplatte trugen. So sind zu beiden Seiten des äusseren Gitterthores je zwei dieser Statuen mit dem Rücken gegeneinander gestellt, getragen und überragt von menschenfressenden Löwen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die gegenwärtige Aufstellung nicht die ursprüngliche ist. Wahrscheinlich trugen diese Statuen eine Kanzel, wobei die jetzt über und unter denselben befindlichen Löwen als Basen für die einzelnen Standbilder dienten. Die Gestalten sind in faltige Tuniken gehüllt, die bis zu den mit Sandalen bekleideten Füssen herunterreichen. Darüber tragen die Einen eine Alba, die Anderen eine seitwärts etwas geöffnete Dalmatica, darüber die Casula. Die meisten der Figuren tragen Bücher, Petrus den Schlüssel. Die Haltung mit unsicher gebogenen Knieen ist eine sehr befangene. Die Köpfe, mit Nimben versehen, bilden ein eckiges Oval mit harten, knochigen Formen und mässig vortretenden Augen, ein Typus somit, der völlig von der in der romanischen Plastik üblichen Bildung abweicht. Sind diese Statuen, was ohne Zweifel der Fall ist, für den gegenwärtigen Dom geschaffen worden, so müsste man dieselben etwa aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts datiren, und wären sie

[1]) Daniel zwischen den Löwen sitzend und hinter ihm Habakuk, der auf Befehl des Engels den Gefangenen mit Nahrung versieht (Gesch. vom Drachen zu Babel V. 32 u. ff.), Cirus, Maria und Eva, die Embleme der Evangelisten und zahlreiche Räthselbilder.

[2]) *Schnaase*, Gesch. d. bild. Künste. IV, 2. S. 466.

[3]) Abgebildet in den Mittheilungen a. a. O. Tafel V.

mithin die bemerkenswerthen Zeugen einer zurückgebliebenen Lokalkunst, die, wie die Architektur, bei vorwiegend romanischen Formen, dem Einflusse des neuen Stiles nur im Einzelnen Raum gestattete.

Neben diesen monumentaleren Bildwerken in Stein nehmen die Schöpfungen der sogenannten Kleinkunst, die Elfenbein- und Holzschnitzereien, Goldschmiedearbeiten, Emails u. s. w. ein hohes Interesse in Anspruch. Der Gebrauch von feinen und kunstreichen Geräthen im kirchlichen Dienste war schon seit altchristlicher Zeit ein höchst umfassender, er gehörte mit zu dem Prunke, an dem sich der naive und jugendlich frische Sinn des Mittelalters erfreute und die Verfertigung solcher Kostbarkeiten bildete neben den wissenschaftlichen Bestrebungen eine Hauptbeschäftigung, der Geistliche und Mönche dieses Zeitalters oblagen. So war schon in dem karolingischen Klosterplan von S. Gallen eine besondere Werkstatt für Goldschmiede projectirt, und wie hoch solche Arbeiten auch späterhin geschätzt wurden beweisen die zahlreichen hievon überlieferten Nachrichten in den klösterlichen Annalen, Chroniken u s. w., bezeugen die Sammlungen technischer Regeln und Recepte, die mindestens seit dem XI. Jahrhundert angelegt und weithin von Kloster zu Kloster verbreitet wurden.[1]) Mit besonderer Vorliebe wurde auch in diesem Zeitraume die Elfenbeinschnitzerei betrieben. Man bediente sich solcher Arbeiten zum Schmucke von Reliquiarien, von Bücherdeckeln, für kleinere Tragaltäre u. s. w. Auch Geräthe des weltlichen Luxus, Jagd- und Trinkhörner, Becher u. dgl. wurden vielfach aus Elfenbein gefertigt.[2]) Leider ist die Zahl der noch erhaltenen Werke eine sehr kleine und die Herkunft derselben unbekannt. Meist sind es wohl fremde Arbeiten, die erst nachträglich, sei es geschenksweise, sei es durch Tausch oder Ankauf in unsere Stifter und Kirchen gelangten. Zwei kleine etwa aus dem XI. Jahrhundert stammende Elfenbeinreliefs aus der ehemaligen Benedictinerabtei Rheinau befinden sich im antiquarischen Museum zu Zürich. Das eine ist ein wahres Meisterwerk.[3]) Das figurenreiche Relief scheint eine Illustration zu Cap. 42 und 43 des Propheten Jesaias zu sein. Zu oberst,

---

[1]) Eine Aufzählung solcher Handschriften mit Hinweisung auf die betreffende Literatur giebt *Schnaase*, Gesch. d. bild. Künste. Bd. IV, 1. S. 241.

[2]) Wie weit dieser Luxus reichte, zeigt ein in der mittelalterlichen Kunstsammlung zu *Basel* befindlicher Damenbrettstein aus dem XI. Jahrhundert. Das kreisrunde aus Wallrosszahn geschnitzte Medaillon ist von einem Perlsaume umgeben und enthält auf roth bemaltem Grunde kräftig hervortretend eine Gruppe von drei kämpfenden Rittern. Abgeb. im 52. Neujahrsstück, herausgegeben von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen in Basel 1874. S. 22.

[3]) Das Relief ist M. 0,112 hoch und 0,088 breit.

wo die Hand Gott Vaters erscheint, steht Christus, „das Licht der Welt", unter der Vorhalle eines Tempels. Hinter ihm erblickt man einen Engel und einen Apostel. Der Heiland hält in der Linken eine Fackel und reicht die Rechte einem Manne, dem Blinden vielleicht, der hastig die Stufen des Tempels emporschreitet. In einer zweiten Gruppe, zur Rechten, glaubt man die Götzendiener zu erkennen, „die zurückkehren und zu Schanden werden sollen." Vor einem Thurme steht die Mutter mit einem Knaben, sie schaut nach dem Heilande zurück, aber der Gatte wehrt ihr und mahnt, wie es scheint, zur Abkehr. Unter dieser Scene steht in besonderem Raume ein Haufe von Kriegern, sie blicken und weisen zum Heilande empor, „der den Eifer erwecken wird, wie ein Kriegsmann und seinen Feinden obliegen wird," den Reitern die im untersten Felde dahinjagen und den Pfeilen erliegen, welche die Verfolger ihnen nachsenden. Darüber an den Stufen des Tempels steht ein Pfau und neben dem leeren (vernachlässigten) Altare ein Lamm.[1]) Die Ausführung ist bewunderungswürdig, der zarte Fleiss erstreckt sich bis auf die Köpfe, auf denen man trotz der Kleinheit des Maassstabes deutliche Spuren des Ausdrucks erkennt. Die Figuren sind richtig proportionirt, ausnehmend frei und immer wechselnd in ihren Bewegungen. In den antiken Gewändern herrscht keine Spur von Schematismus, sie sind klar und mannigfaltig und geben die Formen und Bewegungen des Körpers vollkommen wieder. Die Anordnung des Ganzen dagegen ist, wie leicht zu ermessen, eine sehr befangene. Bei der Vielheit der Gestalten und Actionen war eine strenge Composition überhaupt nicht möglich. Die einzelnen Hergänge sind regellos über- und nebeneinander geordnet und durch Streifen und Curven von seltsam geballten Ornamenten getrennt, die zugleich als Andeutung des Bodens dienen. Das Ganze umgiebt eine Bordüre von virtuos geschnitzten Akanthusblättern. Das zweite Relief, eine streng symmetrische Composition, stellt die Taufe Christi vor.[2]) In der Mitte steht der Heiland, unbekleidet in regungsloser Vorderansicht. Die Hände sind militärisch an den Leib geschlossen. Das bartlose Haupt ist von dem Kreuznimbus umgeben, darüber erscheint die Hand Gott Vaters und schwebt die Taube, die einen Strahl auf den Täufling herunter sendet. Zur Rechten und Linken Christi steht der Täufer und ein Engel. Ersterer legt die Rechte auf das Haupt des Heilandes, der Engel hält demüthig gebückt das Trockentuch bereit. Zu Füssen des Täuflings endlich sitzen, mit dem Rücken dem Beschauer zugewendet, zwei halbnackte Gestalten, ein Weib und ein bärtiger Flussgott, vielleicht die Quellgötter Jor und Dan, oder das Meer und der Jor-

---

[1]) Wohl mit Anspielung auf Cap. 43. Vers 20 u. 23.

[2]) M. 0,136 hoch und 0,095 breit.

dan.[1]) Letzterer hält in der Rechten einen Palmenzweig, die Linke stützt er auf eine Urne, aus welcher die Wogen entquellen und sich in breiten Massen um die Füsse des Heilandes emporwinden. Das Weib gegenüber hält in der Rechten einen Fisch, um den linken Arm, der auf den Wogen ruht, schlingt sich eine Schlange. Ein Rahmen mit kräftig gearbeiteten Akanthusblättern umgiebt das Ganze. Die Behandlung ist sauber und ziemlich frei von conventionellen Zügen, insbesondere überrascht die verständnissvolle Modellirung des Nackten an den Körpern der Flussgötter. Die Gewänder sind leidlich frei, die Proportionen im Allgemeinen richtig, dagegen fehlt in den Köpfen jegliche Spur des Ausdruckes und steht auch die Technik der vorigen Arbeit bei weitem nach. Ein drittes Werk, ein Reliquienbehälter, wie es scheint, befindet sich in der Sakristei des Domes von Chur.[2]) Das viereckige Kästchen mit allseitig schräg abfallendem Stumpfdache ist aus Holz verfertigt und mit theilweise durchbrochenen Elfenbeinreliefs überzogen, deren Stil etwa auf die Grenzscheide des XI. und und XII. Jahrhunderts deutet. Breite Bordüren mit eingekerbten Bandornamenten umrahmen die Flächen, die mit kräftig ausgearbeiteten Reliefs geschmückt sind, Drachen, Vögel u. s. w. darstellend, die theils in die Ornamente sich verbeissen, theils symmetrisch sich ab- und zuwenden. Bedeutender ist endlich ein Relief im Stiftsschatze von Beromünster, das gegenwärtig den Einband eines Evangeliariums schmückt. Die M. 0,237 hohe und 0,17 breite Tafel ist durch Bandleistchen in neun annähernd gleich grosse Felder getheilt, die, je zu dreien über- und nebeneinander geordnet, eine kräftig vorspringende Halbfigur umschliessen. In dem mittleren Felde sieht man von einem Kranze umgeben den Heiland, er hält mit beiden Händen ein vor der Brust geöffnetes Buch, worauf das *A* und *Ω*. Die übrigen Compartimente enthalten die Halbfiguren der beiden Apostelfürsten, des Jesaias, Ezechiel, Jeremias und der heiligen Gregor und Hieronymus, die sämmtlich durch Beischriften bezeichnet sind. Die Köpfe, zum Theil mit seltsamen niedrigen Mützen bedeckt, sind ausdruckslos roh. Die Hände unverhältnissmässig klein, in den Gewandungen erkennt man bereits die lang gezogenen straffen Falten, die, wie das ornamentale Beiwerk, auf den Schluss der romanischen Epoche, vielleicht schon auf die Zeit des beginnenden Uebergangsstiles deuten.

[1]) Ueber Jor und Dan cf. *Piper*, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. I, 2. S. 511 u. f. Dass übrigens die weibliche Gestalt als eine Personification des Meeres betrachtet werden könnte, geht aus den a. a. O. pag. 72. 75. 101 und 103 citirten Beispielen hervor. Wären Meer und Jordan dargestellt, so hätte man darin eine Anspielung auf Psalm 114, 3—7 zu erkennen, womit auch die Haltung dieser Figuren übereinstimmen würde.

[2]) Abgeb. in der Beschreibung der Domkirche von Chur a. a. O. Tafel VII.

Zu den aus dieser Epoche herrührenden Holzschnitzereien gehört ein aus dem Kloster Muri stammendes Jagdhorn in der Kantonsbibliothek zu Aarau, das, wie eine Inschrift berichtet, im Jahre 1199 von dem elsässischen Landgrafen Albrecht von Habsburg wahrscheinlich dem genannten Stifte als Reliquiar übergeben wurde. Das ungefähr M. 0,50 lange Horn ist aus Eichenholz geschnitzt, die Mündung von einem breiten Bande umgeben, auf welchem in kräftigem aber rohem Relief verschiedene Kampf- und Würgscenen dargestellt sind. Zwei Bäume oder Blumenstengel trennen die Gruppen: Löwen, die mit einander und mit anderen Thieren im Kampfe begriffen sind und von einem Jäger angegriffen werden. Ein Greif allein ist unbehelligt. Vier schmälere Streifen oder Ringe, welche paarweise die Inschrift begrenzen, sind mit wellenförmigen Blattornamenten geschmückt. Weiter ist die im Dome zu Chur befindliche Turnustafel als eines der seltensten Werke dieser Art zu nennen.[1]) Die M. 0,92 hohe und 0,32 breite Tafel ist aus Einem Stücke Kastanienholz verfertigt und auf beiden Seiten mit Reliefs geschmückt. Ihre Form gleicht derjenigen einer romanischen Thüre, indem die vertiefte Fläche am oberen Schmalende von einem Bogenfelde überragt und gemeinsam mit diesem von einem schmalen Ornamentbande umrahmt ist. Ursprünglich durch Angeln an einem Pfeiler im Dome befestigt, war sie dazu bestimmt, auf beiden Seiten ein Verzeichniss der Capitularen aufzunehmen, und anzuzeigen, an welchen von ihnen die Reihe (turnus) sei, am folgenden Tage die Anniversarien zu halten und andere kirchliche Officien zu verrichten. Kräftige Rankengewinde mit pickenden Vögeln bilden die Umrahmung der einen, grössere Blattornamente, in mannigfachen Combinationen durch Medaillons und quadratische Felder mit Kreuzen, Vögeln, Drachen u. s. w. unterbrochen, die Bordüre der anderen Seite. Von den Bogenfeldern zeigt das eine das Lamm Gottes von einem Kranze umgeben zwischen zwei Tauben, das andere zwei ruhende Löwen mit dem Rücken einem in der Mitte stehenden Baume zugewendet, eine Darstellung, die an verwandte Motive in Teppichwirkereien erinnert. Die Wirkung dieser handwerklichen aber höchst keck und schwungvoll durchgeführten Schnitzereien wurde noch erhöht durch die ursprüngliche Bemalung mit rother und grüner Farbe auf ultramarinblauem Grunde, von der jetzt noch einige Spuren zu erkennen sind.

Ein wahrscheinlich späteres, indessen nicht minder bemerkenswerthes Product romanischer Holzschnitzerei ist ein grosser Trog, der gegenwärtig in dem Chore der Valeriakirche bei Sitten steht.[2]) Die Fronte

---

[1]) Abbildung in der Beschreibung der Domkirche von Chur. a. a. O. Taf. XIII.

[2]) Abgeb. bei *Blavignac*, Atlas. Taf. XXII.

ruht auf zwei hohen ungegliederten Ständern, die nach Art einer romanischen Façade in zwei Etagen mit durchbrochenen Bogenstellungen geschmückt sind; zu unterst mit einem grossen Portale, dessen reich gegliederter, nach Aussen sich erweiternder Rundbogen von Säulen getragen wird, darüber folgen zwei gekuppelte, ebenfalls reich profilirte Rundbogenfenster. Aehnliche Arcaden, in zwei langen Reihen übereinander geordnet, schmücken die Fronte des Troges, die seitwärts von glatten Streifen begrenzt wird. Diese Letzteren, die obere Fortsetzung der Ständer bildend, sind von reichen Bordüren umrahmt und enthalten jedesmal zwei kreisrunde mit flachgeschnitzten Mustern ausgefüllte Kreise. Ein Reichthum der mannigfaltigsten Ornamente, meistens solche, die ihren Ursprung aus der Holztechnik zu erkennen geben, schmückt alle Gliederungen, die aber meist nur bandartig in flachem Relief hervortreten.

Selten, wie die Elfenbein- und Holzarbeiten, sind auch die Werke des Erzgusses, obwohl diese Kunst in anderen Ländern, zumal in Deutschland und den wallonischen Gegenden, schon früh in grossem Maassstab betrieben und auch in benachbarten Orten Bedeutendes geleistet wurde, wie diess die untergegangenen Erzpforten der Klosterkirche von Petershausen beweisen.[1]) In der Schweiz dagegen sind nur kleinere Werke erhalten und auch diese stehen den meisten Arbeiten im Auslande nach. Vielleicht die ältesten Bronzegüsse sind die beiden Löwenmasken, welche die Hauptthüre der Klosterkirche von Churwalden im Canton Graubündten schmücken, stumpfe Köpfe mit starren, vorquellenden Augen, gleichmässig gestrichelten Haaren und theilweise ornamentirten Wangen. Wichtiger sind zwei Bronzen in der Sakristei des Domes von Chur. Die Eine, ursprünglich zum Untersatze für ein Kreuz bestimmt, zeigt auf niedriger Plinthe zwei Engel, die in gebückter Haltung einander gegenüber stehen und mit äusserster Anstrengung den cylindrischen Fuss des (nicht mehr vorhandenen) Kreuzes tragen. Unter diesem Einsatze, zwischen den Engeln, ruht eine bärtige Figur, die ihr Gewand über sich zieht, oder dasselbe ablegt. Sie stellt Adam vor, wie die Inschrift erklärt,[2]) der zu neuem Leben erwacht, eine symbolische Anspielung mithin auf die durch den Gekreuzigten vollbrachte Erlösung der Menschheit. Etwas jüngeren Datums als diese Arbeit, die nach dem herben, strengen Stile zu schliessen, aus dem XI. Jahrhundert stammt, dürfte die zweite, grössere Bronze sein, ebenfalls ein Untersatz, der etwa zur Aufnahme eines Leuchters gedient haben mag.[3]) Vier Füsse, aus Thierkrallen gebildet, tragen ein leichtes

[1]) Freiburger Diöcesanarchiv. Bd. II. 1866. S. 352.

[2]) Ecce resurgit Adam, cui dat Deus in cruce vitam.

[3]) Eine Abbildung dieses Leuchterfusses wird demnächst im „Kunsthandwerk“ erscheinen.

Gerüste, das durch Streifen und Stege in 8 Felder getheilt wird. Sie sind mit durchbrochenen Ornamenten gefüllt, Blattranken, die sich in spiralförmigen Windungen aufrollen. Oben, wo die vier Hauptstege in einem offenen Rund zusammentreffen, sind ebenso viele Urnen angebracht, aus denen die Paradiesflüsse entspringen. Darunter, auf dem Nacken der Löwenköpfe, die aus den Ständern hervorwachsen, sitzt jedesmal ein schreibender Evangelist, rittlings nach der Mitte gewendet, wo die neben den Urnen angebrachten Inschriften die Namen der Flüsse und Evangelisten enthalten.[1]) Eine zweite Inschrift, am unteren Rande, nennt als den Verfertiger dieses Werkes den Künstler Azzo.[2])

Zwei andere Bronzen, Untersätze, die wahrscheinlich von jeher zur Aufnahme eines Kreuzes dienten, werden in Basel, die eine im Museum, die andere in der katholischen Kirche bewahrt. Beide stammen aus dem Kirchenschatze des dortigen Münsters.[3]) Die Erstere ist eine kleine und bloss decorative Arbeit. Auf geschweifter Platte, von Thierkrallen getragen, erhebt sich ein Baldachin; vier Säulchen, durch Rundbögen verbunden, stützen das Kuppeldach, aus welchem sich der ebenfalls mit Schuppen verzierte knaufartige Einsatz entwickelt. Schmuckvoller ist der zweite, vergoldete Fuss. Vier Ständer, aus Löwenkrallen gebildet, tragen den zeltartigen Untersatz. An den Ecken, über den Krallen, sind kleine sitzende Gestalten angebracht, wahrscheinlich die Evangelisten, ihr Haupt ist von einem Nimbus umgeben, auf dem Schoosse liegt ein aufgeschlagenes Buch. Grössere, ebenfalls thronende Figuren schmücken die dreieckigen Flächen. Eine ovale Glorie, aus der unten zu beiden Seiten eine Blattranke hervorwächst umschliesst die einzelnen Gestalten und Gruppen: Gott-Vater, der zwei Medaillons hält, worin das Lamm, als Symbol des Heilandes, und in dem andern die Taube des heiligen Geistes erscheint. In der zweiten Mandorla sieht man die Madonna mit dem Christuskinde, auf der dritten und vierten Seite die Taufe Christi und den Heiland als Weltrichter. Der kurze viereckige Aufsatz, der sich über dem Zelte erhebt, ist auf zwei Seiten mit Relieffiguren geschmückt, lebendig bewegte Männer darstellend, die mit emporgehobenen Armen die Deckplatte tragen. Das Ganze ist eine ziemlich rohe Arbeit, die, nach dem streng romanischen Stile der Figuren und Ornamente zu schliessen, vielleicht noch ins XI. Jahrhundert zu setzen ist.

---

[1]) Die Zusammenstellung ist folgende: Matheus-Tigris; Johannes-Eufrates; Lucas-Geon; Marcus-Vison.

[2]) NORTPERTVS DEI GRA (tia) PRAEPOSITVS . . . . . (MIPE?) TRAVIT DEVS AZZO ARTIFEX.

[3]) Abbildungen beider in den Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Basel. Heft IX. 1862. 1. Abtheilung. S. 8 und 9. Schluss. 1868. S. 13.

Eine dritte Gruppe von mittelalterlichen Kunstwerken bilden die Emails. Spuren dieser Technik sind schon in ägyptischen, in etruskischen und altgriechischen Kunstwerken nachzuweisen. Die Römer dagegen scheinen die Emaillirkunst nur wenig geübt oder völlig vernachlässigt zu haben. Erst die Byzantiner verliehen derselben einen neuen Aufschwung, vielleicht dass man sie von den alten Culturvölkern des Orients übernommen hatte, wie denn die Technik der byzantinischen Werke mit derjenigen der ältesten hindostanischen, der persischen und chinesischen Emails übereinstimmt.[1]) Ihre höchste Blüthe erreichte diese Technik seit dem X. Jahrhundert, indem sie jetzt nicht bloss zum Schmucke kleiner Werke, sondern auch selbständig und zwar in grossartigsten Dimensionen betrieben wurde, wie diess die berühmte Pala d'oro in S. Marco zu Venedig zeigt.

Auch im Abendlande, in Gallien und England, wurde diese Kunst schon früh geübt, doch meist nur in kleinerem Maassstabe und in decorativem Sinne.[2]) Einen höheren Aufschwung erhielt sie erst später, so in Italien, wo seit dem Jahre 827 die grossartige Altarbekleidung in S. Ambrogio zu Mailand mit zahlreichen unter byzantinischem Einflusse gefertigten Emails verziert wurde, in Deutschland seit dem X. Jahrhundert, als durch die Vermählung Otto's II. mit einer griechischen Prinzessin byzantinische Kunstwerke und hin und wieder wohl auch byzantinische Künstler in den Norden gelangten. Indessen blieb die Kenntniss dieser Technik auf gewisse Schulen beschränkt. Ihre Hauptsitze lagen am Niederrhein und den lothringischen Gegenden und später, etwa seit dem XII. Jahrhundert, in der Provinz von Limoges im westlichen Frankreich, woher die Emailkunst den Namen Opus de Limogia oder Lemovicinum erhielt.[3]) Die Technik der meisten im Abendlande gefertigten Emails ist übrigens von der der byzantinischen verschieden. Diese sind vorwiegend sog. Zellenemails (émaux cloisonnés). Auf den Metallgrund werden dünne Goldbändchen senkrecht aufgelöthet, derart, dass sie mit ihren Kanten die inneren und äusseren Contouren der Zeichnung bilden und zugleich eine Anzahl von Zellen begrenzen, die mit einem durch Metalloxyde gefärbten Glasflusse ausgegossen werden. Ist diese Masse langsam abgekühlt und erhärtet, so werden die allfällig über die Oberfläche vortreten-

---

[1]) *Labarte*, Les arts industriels. Vol. III. pag. 509 u. ff. pag. 541. Von demselben Verf. giebt es ein Specialwerk über diesen Gegenstand: Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen-âge. Paris 1856.

[2]) *Labarte*, a. a. O. Bd. III. pag. 504. Auf S. 394 giebt der Verf. ein Verzeichniss der ältesten im Abendlande befindlichen Emails.

[3]) Die Hauptwerke der über diesen Gegenstand sehr ausgedehnten Literatur bei *Schnaase*, IV, 2. S. 245.

den Rinnleistchen (cloisons) abgeschnitten und das Ganze polirt. Die zweite, in abendländischen Arbeiten vorherrschende, in Byzanz dagegen nur selten geübte Technik ist das Grubenemail (émail champlevé). Zur Aufnahme des Glasflusses wird die stärkere Metallplatte selbst ausgetieft, so dass die ausgesparten Theile der Oberfläche die Emailgrenze bilden.

Im Gegensatze ferner zu der buntfarbigen und zierlichen, aber höchst mühsamen und kostspieligen Weise der byzantinischen Emails, sind die abendländischen viel einfacher gehalten. Die Farbenscala ist eine sehr beschränkte und vorwiegend dumpfe. Ein dunkles Blau für den Grund, Roth, Grün oder Blau, Gelb und Weiss in weicher Abstufung, vom Dunklen ins Helle übergehend, sind die gewöhnlichen Töne. Figürliche Darstellungen, in Email gefertigt, kommen selten überhaupt und auf den in der Schweiz befindlichen Werken nirgends vor. Hier beschränkt sich die Schmelzarbeit auf die Verzierung des Grundes, der mit buntfarbigen Blumen oder Rosetten, von breiten Goldrändern eingefasst, geschmückt ist, während die Figuren in Metall, theils flach, theils reliefartig ausgeführt und mit gravirter Zeichnung versehen wurden.

Grössere Emailarbeiten sind in der Schweiz nicht vorhanden, die bekannten Werke sind kleine, kirchliche Geräthe: Crucifixe, Bischofsstäbe und Bücherdeckel. Das älteste derselben ist ein wohl aus dem XI. Jahrhundert stammendes Crucifix im Stiftsschatze von Beromünster. Christus auf der Vorderseite ist in kräftigem Relief aus vergoldetem Kupfer gearbeitet. Das Haupt mit grossen glotzenden Augen ist bärtig, das Haar durch feine Parallelstriche angedeutet. Der Leib ist wenig geschweift und mit einem langen Schurze bekleidet, den ein Saum von blauem Email mit rohen Dupfen schmückt. Die Füsse sind neben einander geheftet, ein Fussbrett fehlt. Unter dem Gekreuzigten erscheint anbetend eine kleine nackte Halbfigur, vielleicht Adam, noch tiefer sind die Embleme der Evangelisten Matthäus und Johannes angebracht. Auf der Rückseite enthält ein Medaillon im Kreuzmittel die Gestalt eines männlichen Heiligen, der mit der Rechten nach lateinischem Ritus segnet, in der von der Toga umhüllten Linken hält er ein Buch. Der blaue Emailgrund des Kreuzes ist mit bunten Rosetten geschmückt.

Bedeutender sind zwei etwa aus dem XII. Jahrhundert stammende Emaildeckel, die zum Einbande eines Manuscriptes (Nr. 216) in der Stiftsbibliothek von S. Gallen dienen. Die Tafeln sind von einem glatten, nach innen abgefasten Rahmen umgeben, der wie die Flächen mit Emails, bunten vierblätterigen Rosetten auf blauem Grunde, geschmückt ist. Sechs Medaillons in den Ecken und in der Mitte der längeren Rahmen enthalten jedesmal die Halbfigur eines Engels mit dem Kreuze. Grössere Figuren, ebenfalls aus vergoldetem Metall gefertigt, schmücken die einspringenden Flächen. Auf der einen

Tafel erscheint der thronende Heiland, bärtig, die Rechte nach lateinischem Ritus zum Segen erhoben, die Linke auf ein Buch gestützt. Eine ovale Glorie von hellblauem geblumtem Email umgiebt den Heiland. Daneben, in den Ecken, sind kleinere Metallfiguren, die Embleme der Evangelisten, angebracht. Die zweite Tafel zeigt zwischen Maria und Johannes den gekreuzigten Heiland, er ist mit langem Schurze bekleidet, die Füsse sind neben einander geheftet, darüber schweben zwei anbetende Engel. Die meisten Figuren sind flach gearbeitet, nur die Köpfe und auf beiden Tafeln die Gestalt des Heilandes treten in kräftigem Relief hervor. Auffallend sind die langen und hageren Körper, die mit den rund vorspringenden Köpfen auf dünnen mageren Hälsen einen fast gespenstigen Eindruck machen. Die Gewänder dagegen, wiewohl die Einzelnheiten derselben nur in roher Zeichnung mit dem Grabstichel ausgeführt wurden, sind klar und einfach geordnet. Auch die Haltung ist natürlich, und die des thronenden Heilandes sogar eine energische zu nennen.

Eine sparsamere Anwendung von Emails zeigen die Obertheile zweier Bischofsstäbe im Kloster Engelberg und in Rapperswyl. Die Krümmung des Einen, durch eine Schlange gebildet, umschliesst die freistehenden, aus Metall gearbeiteten Figuren der Maria und des verkündenden Engels, gedrungene, rohe Figuren von alterthümlicher Erscheinung. Hacken und Knauf und die an dem Letzteren herunterhängenden Schlangen sind rautenförmig mit blauen Emails geschmückt. Das zweite, aus dem ehemaligen Prämonstratenserkloster Rüti im Canton Zürich stammende Exemplar[1]) zeigt in einfacheren Formen denselben Schmuck und in der Windung einen geflügelten Löwen. Der Knauf ist spätgothisch erneuert. Aeusserst schmuckvoll ist endlich die Krümmung eines Abtsstabes im Stiftsschatze von S. Maurice[2].) Wahrscheinlich ist dieselbe ein Product der berühmten Schule von Limoges. Einsatz, Knauf und Spirale sind mit vergoldeten Zierathen auf hellblauem Grunde geschmückt, mit Halbfiguren von Engeln, mit Drachen und Blattornamenten, die, theils flach, theils vorspringend, wieder durch buntfarbige Flüsse belebt werden.

Die weitaus erheblichsten und hier am zahlreichsten vertretenen Werke romanischer Kleinkunst sind die Goldschmiedearbeiten. Die Metallotechnik, die von Alters her bei den germanischen Völkern eine besondere Pflege gefunden, hatte in diesem Zeitraum einen hohen Grad der Ausbildung erlangt, so dass ihre Schöpfungen, weit entfernt von der meistens handwerklichen oder decorativen Unterordnung moderner Goldschmiedearbeiten, selbst tonangebend für andere Kunstzweige, für die ganze plastische

[1]) Abgeb. in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XIV. Heft 2. Taf. 2.

[2]) Abgeb. bei *Aubert*, Trésor de S. Maurice. Bd. II. Taf. 39.

und malerische Richtung wurden. Es ist diess auch vollkommen erklärlich, wenn man weiss, in wie grossartigem Maassstabe dergleichen Werke geschaffen wurden, so dass die Metallotechnik nicht selten die Rolle der Steinsculptur übernahm. Eines der hervorragendsten Monumente dieser Art war das Ciborium, das Schirmdach, welches Gebhard II. gegen Ende des X. Jahrhunderts über den Hauptaltar der Klosterkirche von Petershausen anbringen liess. Vier Säulen aus Steineichen gefertigt, welche den Altar umgaben, waren mit Silberplatten überzogen und diese mit Weinranken, wahrscheinlich in getriebener Arbeit, geschmückt. Die Bögen, welche diese Säulen verbanden, waren auf der einen Seite mit vergoldeten Silber-, auf der andern mit vergoldeten Kupferplatten belegt, die Decke des Ciboriums, ebenfalls aus vergoldetem Metalle bestehend, zeigte in erhabener Arbeit die Bilder der Evangelisten und andere Figuren. Darüber erhob sich, von hölzernen Säulen getragen, ein polygoner Helm, wieder vergoldet und bekrönt mit dem Bilde des heiligen Lammes.[1]) Zu den hervorragendsten Leistungen dieser Technik gehörten ferner die prächtigen Antipendien, deren zweie, das eine aus Gold, das andere aus Silber getrieben und reich mit Edelsteinen und Emails geschmückt, den Hochaltar der vorhin erwähnten Kirche schmückten.[2]) Ein anderes Antipendium, die berühmte goldene Altartafel des Basler Münsters, ist oben geschildert worden.[3]) Daneben gab es eine Menge von kleineren Werken, welche der Prunkliebe und der zunehmenden Reliquienverehrung ihre Entstehung verdankten: Leuchter, Crucifixe, Kelche, prachtvolle Büchereinbände, Reliquienschreine, welche Letztere zumal mit allem Aufwande kunstvoller Arbeit und kostbarer Stoffe verfertigt wurden. Statt der einfachen Kästchen, deren mehrere aus älterer Zeit beschrieben wurden, sind es jetzt grosse Schreine, oft förmliche Särge, welche die heiligen Reste bergen und die man bei besonders festlichen Anlässen auf den Altären auszustellen pflegte. Solche Reliquienbehälter bestehen gewöhnlich aus einem Kerne von Holz, der mit einem Ueberzuge von getriebenen Gold- und Silberplatten, bei geringerer Ausstattung wohl auch mit vergoldetem Kupfer verkleidet wurde. Die gewöhnliche Form der mittelalterlichen Schreine ist die eines länglichen Troges, der entweder mit pultartigem Deckel, häufiger indessen mit giebelförmigem Dache, nach Art eines Sarkophages, bedeckt ist. Trog und Deckel sind mit Bildwerken geschmückt, bald einzelne Figuren, oft ganze Scenen aus dem Leben des betreffenden

---

[1]) Chronik von Petershausen. lib. I. c. 18 u. f. bei *Mone*, Quellensammlung der badischen Landesgeschichte. Bd. I. pag. 122 u. f.

[2]) Die nähere Beschreibung im Freiburger Diöcesanarchiv. Bd. II. S. 357 u. f.

[3]) Eine Aufzählung der noch erhaltenen Antipendien bei *Otte*, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie. 4. Aufl. S. 100 u. f.

Heiligen darstellend [1]), die durch Ornamente, oder durch architektonische Gliederungen, Säulenarcaden und dgl. getrennt und umrahmt werden. Oefters auch zeigen die Reliquiarien die Gestalt der in denselben geborgenen Partikel. So giebt es Brustbilder, (capita, pectorales, hermae) zur Aufnahme von Schädeln, dann wieder Arme oder Hände (brachia, brachilia, manus) und dgl., in welche die entsprechenden Reliquienpartikel gefasst sind. Die meisten und schönsten Reliquiarien vereinigt der berühmte Stiftsschatz von S. Maurice im Canton Wallis [2]). Das älteste derselben ist das wahrscheinlich aus dem XI. Jahrhundert stammende Reliquiar des heiligen Candidus [3]). Das Ganze, eine Büste auf kubischer Basis, ist aus getriebenem Silber verfertigt. Bart und Schnurrbart sind vergoldet und mit gravirter Zeichnung versehen, die hier ein wellenförmiges Blattornament, auf dem Barte ein schematisches Spiel von gleichmässig gekrümmten Löckchen darstellt. Ein silberner Helm, mit Filigran und Edelsteinen auf Goldstreifen geschmückt, schützt, knapp anliegend, das Haupt. Auf der Fronte des Sockels zeigt ein Relief die Enthauptung des heiligen Candidus, schwach in der Ausführung und zerstreut in der Anordnung haltloser und hagerer Gestalten, die zudem in dem ungünstigen Kriegscostüm damaliger Zeit erscheinen. Die entwickeltere Technik des XII. Jahrhunderts zeigt das Reliquiar des heiligen Bernhard von Menthon [4]), ein aufrecht auf niedrigen Sockel gestellter Arm von Silber mit reichem Besatze von goldenen Filigranstreifen und einer ausnehmend gut gebildeten segnenden Hand. Interessanter noch, ihres reichen figürlichen Schmuckes wegen, sind zwei grosse aus dem XII. Jahrhundert stammende Reliquienkasten, der Schrein der Kinder S. Sigismunds und der grosse S. Mauritiuskasten, beide silberne Tröge mit giebelförmigem Deckel. [5]) Die Langwände des ersten Schreines sind mit rundbogigen Säulenarcaden geschmückt, unter denen Christus und die 12 Apostel sitzend in kräftigem

---

[1]) Die Beschreibung eines interessanten Reliquiars der hl. Placidus und Sigisbertus, welches 1786 in *Dissentis* wieder aufgefunden, aber 1799 beim Klosterbrande zerstört wurde, bei *Eichhorn*, Germania Sacra. Episcopatus Curiensis. S. Blasien 1792. pag. 220.

[2]) *Ed. Aubert*, Trésor de l'abbaye de S. Maurice d'Agaune. 2 Bde. Paris 1872 mit zahlreichen vortrefflichen Abbildungen. Einige dieser Letzteren wiederholt in den Mémoires de la société nationale des antiquaires en France. 4ème série. Tome II. Paris 1871. Einfache Contourzeichnungen bei *Blavignac*, Architecture sacrée, im Anhang zum Text und im Atlas.

[3]) *Aubert*. Taf. XXIII—XXVI. *Blavignac*, Text, Taf. XVIII u. f. Atlas. Taf. XXIX. wobei zu bemerken ist, dass die Grubenemails auf der Rückseite des Reliquiars spätere Zusätze sind.

[4]) *Aubert*, Taf. XXIX—XXXI. Blavignac, Text, Taf. XVII. Atlas Taf. XXVII u. f. Die Emails sind auch hier, wie Aubert nachweist, spätere Zuthat.

[5]) Abbildungen beider Schreine bei *Aubert*. Taf. I—VI.

Relief erscheinen. Haare und Mäntel sind vergoldet, ebenso die Throne. Der Grund und die übrigen Theile sind weiss. Auf dem Deckel, wieder von Säulenstellungen umgeben, sind die vier Erzengel, zwei männliche Heilige und in der Mitte zweimal der Heiland dargestellt, auf der einen Seite von der Mandorla umgeben, thronend, mit jugendlichem Angesichte, gegenüber als Gekreuzigter zwischen Maria und Johannes. Reiche Blattornamente, in kräftig getriebener Arbeit bilden die Umrahmung von Trog und Deckel. An den Schmalseiten schildert das eine Relief eine dunkle Begebenheit aus dem Leben des heiligen Sigismund, gegenüber erscheint der heilige Mauritius in voller Rüstung zu Pferd. Die Bildwerke sind von ungleicher Güte. Die beste Darstellung ist wohl die des thronenden Sigismund, der den vor ihm stehenden Männern entweder ein Lehen ertheilt, oder von diesen, als Zeichen der Huldigung, das in der Scheide befindliche Schwert empfängt. Die Bewegungen sind frei und mannigfaltig, die Gewänder, trotz des ungünstigen zeitgenössischen Zuschnittes, natürlich drapirt und die Körperverhältnisse, abgesehen von dem schmalen Bau der Schultern, richtig. In den Köpfen herrscht Ausdruck und eigenartiges Leben. Es gilt dasselbe von den Aposteln, wo übrigens ein Vergleich der hinteren mit der vorderen Reihe sofort die Annahme erweckt, dass hier die Werke verschiedener Künstler vorliegen. Der zweite Schrein, der grosse S. Mauritiuskasten, zeigt die Reliefgestalten von 6 Aposteln, einen Seraph und einen Cherub und an der einen Schmalseite den ebenfalls thronenden Heiland, von eleganten rundbogigen Arcaden umrahmt. Auch hier sind einzelne Partien vergoldet, und, was auffallend ist, noch Reste von Farben erhalten, mit denen ursprünglich die nackten Theile der Figuren bemalt waren. Auf den Schrägseiten des Deckels sind zwischen reichen Blattornamenten jedesmal drei kleine Medaillons angebracht. Sie enthalten die Reliefbilder des Sündenfalles, die Vertreibung aus dem Paradiese, Adam als Holzhacker, Eva als Spinnerin, das Opfer Abels und eine unbekannte Darstellung. Der annähernd gleichzeitige Ursprung beider Schreine ist wohl nicht zu bezweifeln. Der Stil der Figuren und Ornamente, soweit die Letzteren zur ursprünglichen Ausstattung gehören, ist hier wie dort derselbe. Diese Reliefs vergegenwärtigen uns eine Kunst, die bereits mit dem Byzantinismus gebrochen hat, und eine selbständige Umbildung der antiken Formen versucht. Man erkennt diess an den Gewändern, die, den mannigfaltigen Bewegungen des Körpers folgend, in stets neuen Motiven wechseln, und den Köpfen, die bei aller Rohheit und Härte doch unverkennbar ein Streben nach naturalistischer Bildung bekunden. Ueberall regt sich der Trieb, das Herkömmliche zu beseitigen, Neues und Eigenes zu finden und, wie oft auch das künstlerische und technische Unvermögen

zu rohen und naiven Aeusserungen führte, durch Beobachtung der natürlichen Erscheinungen die Bahn des Fortschrittes zu betreten.

Den Erfolg dieses Strebens zeigt ein annähernd gleichzeitiges Werk im Kloster Engelberg, das grosse silberne Vortragekreuz, welches laut Inschrift unter dem Abte Heinrich I. (1197—1223) verfertigt worden ist.[1]) Vorder- und Rückseite sind von einer Bordüre aus kostbaren Steinen zwischen Filigran- und niellirten Silberornamenten eingefasst, die Flächen mit Figuren geschmückt, die in kräftigem Relief fast rund getrieben sind. Die Mitte der vergoldeten Vorderseite nimmt die Gestalt des Gekreuzigten ein. Er ist mit einem langen Schurze bekleidet, die Füsse sind nach alterthümlicher Weise neben einander geheftet. Ueber dem Heilande halten zwei Engel ein Medaillon mit der heiligen Kreuzpartikel. Zu seinen Füssen sieht man einen Löwen, der einen Drachen zerfleischt, darunter Moses und eine zweite Gestalt, zwischen denen, als bekannte Anspielung auf das Erlösungswerk des Heilandes, an einem Baume die eherne Schlange hängt. Die Enden der Kreuzarme enthalten, von Filigranornamenten umgeben, ein Medaillon worin jedesmal die Gestalt eines schreibenden Evangelisten. Das Kreuzmittel der silbernen Rückseite schmückt ein grosses Rund, in welchem die Madonna zwischen anbetenden Engeln erscheint, eine byzantinisch-feierliche Gestalt, ist sie in strenger Vorderansicht thronend dargestellt, auf dem Schoosse hält sie den bekleideten Christusknaben, der nach lateinischem Ritus segnet. Ueber dem Medaillon schwebt die Taube des heiligen Geistes. Die übrigen Flächen der Kreuzarme sind mit Einzelfiguren von männlichen Heiligen geschmückt, zu unterst erscheint der knieende Donator, Abt Heinrich. Auf den Enden schliesslich sind in quadratischen Feldern die vier Elemente dargestellt, nackte, vortrefflich modellirte Gestalten. Das Feuer, ein Weib (?) mit aufgelösten Haaren, sitzt auf einem Löwen, in der Rechten die Sonne, in der Linken eine Fackel haltend. Gegenüber, am unteren Ende des Stammes, erscheint die Erde, rings von Gesträuch umgeben, an ihren Brüsten saugt rechts ein Kalb, an der Linken eine Schlange. Das Wasser, wieder ein Weib, fährt sitzend, von einem Fische getragen, durch die Wogen. Aus einem grossen Kruge in der Rechten strömt Wasser in die Fluthen, die emporgestreckte Linke fasst einen zappelnden Fisch mit menschlichem Kopfe. Die Luft, in Jünglingsgestalt, hält in der ausgereckten Linken einen Vogel, in der Rechten eine Wolke. Sie sitzt rittlings auf einem Adler, unter dem sich ein Regenbogen spannt. Die Ausführung ist bis aufs Einzelne meisterhaft, die Gestalten, mit einziger Ausnahme der

---

[1]) Eine mangelhafte Abbildung bei *v. Liebenau*, Versuch einer urkundlichen Darstellung des reichsfreien Stiftes Engelberg. Luzern 1846. Taf. II zu pag. 53. Die Höhe des Kreuzes beträgt M. 0,92 die Breite im Querarm M. 0,60.

thronenden Gottesmutter, sind durchaus frei von byzantinischem Einflusse. Das Ganze zeigt vielmehr die freie Wiederbelebung der klassischen Formen. So überrascht insbesondere die vorzügliche Behandlung des Nackten, die edle Bildung der Köpfe, deren einige, so das Haupt des betenden Abtes, unverkennbar individuelle Züge tragen. Besonders schön sind die vier Evangelisten, etwas gedrungene Gestalten, aber wunderbar frei und mannigfaltig in Haltung und Geberde und wahrhaft klassisch in dem einfachen, natürlichen Wurfe der antiken Gewänder.

Im Gegensatze zu dieser reichen Blüthe romanischer Plastik zeigt ein letztes Werk, das Reliquiar des hl. Lucius im Dome zu Chur, wohin unter Umständen die einseitige Wiederholung älterer Typen führte. Fronte und Deckel des pultartigen Schreins sind mit rohen Pilastern und Rundbögen von vergoldetem Kupfer decorirt. Darunter erscheinen, in starkem Relief aus vergoldeter Bronze gearbeitet, eine Reihe von Heiligen und der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, wahre Schreckgestalten, kaum vier Kopflängen hoch, mit platten mumienhaften Gesichtern und straff herabhängenden Gewändern unter denen die winzigen Füsse zum Vorschein kommen. Eine Inschrift am unteren Rande des Kastens enthält das Datum 1252. Dass sich dasselbe in der That auf diese Figuren bezieht, scheint sowohl das Costüm, noch mehr aber die Bildung der Köpfe zu bestätigen, die bei aller Rohheit der Technik doch die Einflüsse einer späteren Kunstweise verräth, ein neues Beispiel mithin, das, wie die früher beschriebenen Steinsculpturen, die lange Fortdauer des romanischen Stiles in diesen Gegenden beweist.[1])

Umfassender wohl als je wurde im romanischen Zeitalter die Malerei betrieben. Im Gegensatze zur Gothik, die danach strebt, die baulichen Massen so viel wie möglich zu durchbrechen, herrscht in der romanischen Architektur der ernste, geschlossene Mauerbau. Dort, in der Gothik, war die Malerei entweder auf eine decorative Unterordnung verwiesen, oder sie diente zum Schmucke der hohen und weiten Fensteröffnungen, sie

[1]) Für den späteren Ursprung spricht auch die Gestalt des Heilandes, der hier mit übereinander gehefteten Füssen erscheint. Der Kasten ist M. 0,95 lang, 0,65 hoch und 0,21 tief. Eine ähnliche Nachwirkung romanischer Formen zeigt ein aus vergoldetem Silberblech gefertigtes Crucifix in der Domsakristei, das ebenfalls nicht über das XII. Jahrhundert hinauf zu datiren ist. (Beschreibung der Domkirche von Chur a. a. O. S. 159). Als einer zierlichen, aber vorwiegend decorativen Arbeit romanischer Goldschmiedekunst sei endlich noch eines Messkelches im Museum von *Basel* gedacht. (Abgeb. in den Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Basel. IX. Heft. 1. Abtheilung. S. 11.)

wurde zur Glasmalerei. Hier dagegen, im romanischen Gebäude, wo an Wänden und Decken überall sich grosse und zusammenhängende Flächen zeigen, war der Phantasie des Malers ein unbegrenzter Spielraum eröffnet. Diese Gunst erklärt die hohe Blüthe, zu welcher die Malerei während der romanischen Epoche sich entfaltete, und von welcher die seit etlichen Jahrzehnten wieder aufgedeckten Cyklen ein vollgültiges Zeugniss ablegen. Noch etwas kam freilich dazu, was die Uebung dieser Kunst in hohem Grade begünstigte, die Bedeutung nämlich, welche die Malerei als Hülfsmittel zur Erweckung der kirchlichen Andacht besass, und die auch rückhaltlos von den Geistlichen dieses Zeitalters anerkannt und betont wurde. So wurde noch in einem Synodalbeschlusse von Arras im Jahre 1025 die Ansicht ausgesprochen: was die Ungelehrten nicht durch Lesung der heiligen Schriften sich aneignen könnten, das erblickten sie in den Gestalten der Gemälde.[1]) Alle diese Schildereien wurden gleichsam zur Bilderbibel; sie erleichterten den Laien das Verständniss der hl. Geschichten und wurden auch von dem Prediger gerne zum Gegenstande seiner Erörterungen gewählt. Wie die altchristlichen Mosaiken, so verbanden sich diese Malereien zu festgegliederten, durch Herkommen und kirchliche Vorschriften bestimmten Cyklen, die oft schon in der Vorhalle begannen, durch Schiff und Chor sich fortsetzten, um erst in der Krypta zu endigen. Dass bei solcher Ausdehnung eine sorgfältige Ausführung des Einzelnen nicht stattfinden konnte, ist einleuchtend. Auch die feineren Züge in der Schilderung traten zurück, neben dem Streben, durch gewaltsam bewegte Scenerien und Staunen erregende Grösse die stumpfe Phantasie zu erwecken und die Gemüther zur Furcht und andächtiger Scheu zu stimmen. Eine sichere Bravour, die in kecken Zügen die Gestalten entwirft, zu Gruppen verbindet und die Compositionen geschickt mit der architektonischen Umgebung zu verbinden weiss, überrascht denn auch an den meisten aus dieser Epoche stammenden Arbeiten. Die Technik ist einfach, im Grunde genommen dasselbe Verfahren, das gleichzeitig in der Miniaturmalerei beobachtet wurde, wie es denn auch öfters vorkommen mochte, dass der Illuminator zur monumentalen Arbeit überging und sein Beruf wohl im Allgemeinen die Vorschule zu derselben bildete. Die Frescotechnik, die Malerei auf frischem Kalkbewurfe, war in dieser Epoche noch unbekannt. Die Farben, Wasserfarben, vielleicht mit einem Zusatze von Leim, wurden auf dem trockenen oder angefeuchteten Mörtelgrund aufgetragen. Erst pflegte man die Zeichnung mit eingekratzten Linien zu entwerfen, dann folgte die Bemalung mit bunten Farben in gleichmässigem Auftrage, ohne Schattirung oder nur mit spärlicher Anwendung von Mittel-

[1]) *F. Kugler*, Gesch. d. Malerei. 2. Auflage. Bd. I. S, 145.

tönen, worauf die Zeichnung mit dicken schwarzen Umrissen vollendet und der Grund als einheitliche Fläche mit blauer oder rother Farbe bemalt wurde.

Auch in der Schweiz kann es nicht an umfassenden Unternehmungen dieser Art gefehlt haben, insbesondere scheint S. Gallen auch in dieser Epoche der Sitz einer eifrigen Thätigkeit gewesen zu sein. So wird einer umfangreichen Bilderreihe, Scenen aus dem Leben des hl. Gallus darstellend, gedacht, die zu Anfang des XI. Jahrhunderts unter dem Abte Purchard II (1001—22) in dem Kreuzgange des Klosters ausgeführt wurde, und zu welcher Ekkehard IV. die erläuternden Verse dichtete.[1]) Auch im XII. Jahrhundert, als das geistige Leben in S. Gallen schon tief gesunken war, kam es noch einmal zu einem grösseren Unternehmen. Abt Manegold (seit 1123), ein grosser Verehrer des kirchlichen Schmuckes, liess eine Reihe von Zierden wieder herstellen und neue Gemälde „in guten Farben" ausführen: den Stammbaum Christi an der Decke der Kirche und eine Darstellung des jüngsten Gerichtes, die wahrscheinlich den Triumphbogen schmückte[2]). Leider zählen hier wie anderwärts die Ueberreste monumentaler Malereien aus diesem Zeitraume zu den grössten Seltenheiten. Ein umfangreiches, wohl aus dem XI. Jahrhundert stammendes Wandgemälde ist in S. Georg zu Reichenau-Oberzell erhalten[3]). Es schmückt dasselbe die Aussenseite des in die Vorhalle vorspringenden Westchores und stellt den Beginn des jüngsten Gerichtes dar. In der Mitte erscheint in grosser Gestalt der thronende Weltrichter, er weist mit ausgebreiteten Armen die Wundmale. Die Füsse ruhen auf der Weltkugel, eine zweifache Mandorla umgiebt die ganze Figur. Zur Rechten des Heilandes steht die fürbittende Madonna, zu seiner Linken ein Engel mit dem aufgerichteten Kreuze. Es folgen dann zu beiden Seiten die 12 Apostel, sitzend und mit lebhaften Geberden des Schreckens und Staunens. Ueber den Jüngern schweben vier Engel, die Einen nahen sich dem Heilande, dem sie die Bücher des Lebens und der Schuld überbringen, die beiden Anderen, als Verkünder des Gerichtes, sind nach Aussen gewendet; sie blasen Posaunen, um die Todten zu erwecken, die zu Füssen der Apostel in zwei Abtheilungen den Gräbern enteilen, nackte und bekleidete Gestalten, die in jäher Hast sich befreien und Gnade

---

[1]) Abgedruckt in *Haupts* Zeitschrift für deutsches Alterthum. Bd. XIV (der neuen Folge). S. 34 u. f.

[2]) Casuum S. Galli cont. II. cap. 8 bei *Pertz*, Mon. Scr. II. pag. 161.

[3]) Dieses Gemälde wurde 1846 durch den sel. Dr. Stantz von Bern, als er damals noch in Constanz weilte, entdeckt. Seither ist es von *F. Adler* in Erbkams Zeitschrift für Bauwesen. Berlin 1869. XIX. Jahrgang. Taf. 65 des Atlas in Farbendruck veröffentlicht worden.

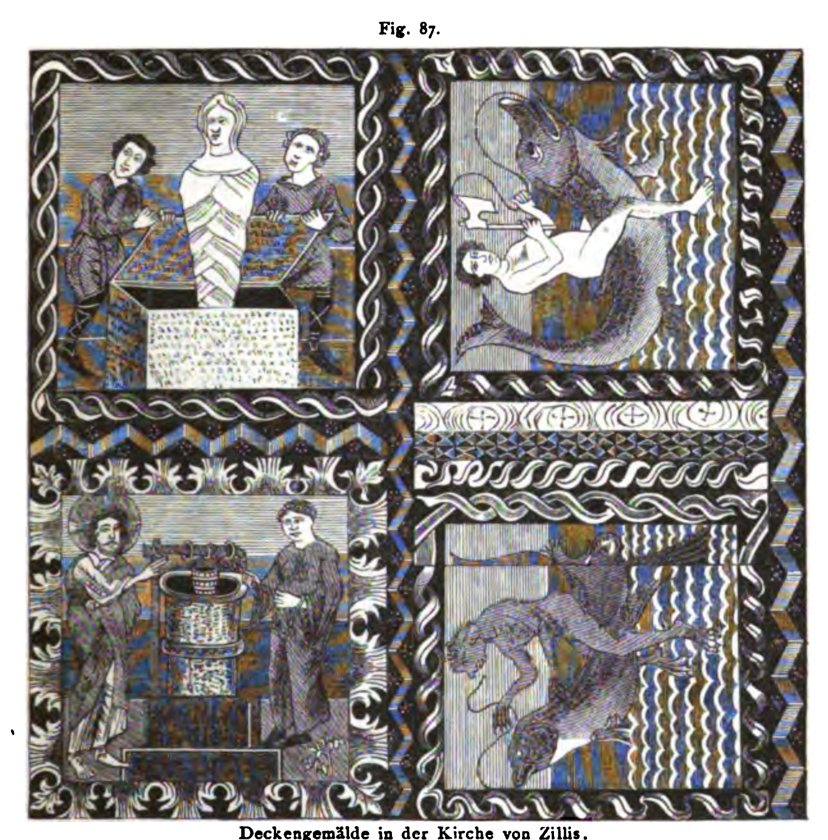
erflehend die Hände zum Himmel erheben. Zwischen diesen beiden Gruppen von Auferstehenden umschliesst eine vorspringende Lünette das Bild des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes. Antikisirende Ornamente umrahmen die Fläche, den oberen Abschluss des Ganzen bildet ein bunter Mäander. Die Technik ist eine sehr einfache. Auf blauem, grünem und schwarzem Grunde sind die Gestalten mit lichten Farben in dünnem gleichmässigem Auftrage gemalt, ohne Schattirung und Mitteltöne, wobei die Zeichnung in einfachen Linien ausgeführt wurde. Hin und wieder scheinen aufgenietete Sterne oder Medaillons, wahrscheinlich von glänzendem Metalle, die Flächen und Bordüren belebt zu haben, so den Grund der Lünette und zwischen den Aposteln, die Mandorla des Heilandes u. s. w. Auffallend ist es ferner, dass bei sämmtlichen Figuren, mit einziger Ausnahme des Crucifixus, die nackten Theile schwarz erscheinen. Gewiss darf man annehmen, dass eine solche Anomalie ursprünglich nicht beabsichtigt war, sondern dass sich dieselbe erst nachträglich in Folge einer chemischen Zersetzung der Farbe, vielleicht einer schlechten Uebermalung, herausbildete. Die schematische Anordnung des Ganzen, wie die Behandlung des Einzelnen, die Abstufung der Gestalten, die, je nach ihrer Bedeutung, in verschiedener Grösse erscheinen, zeugt von einer sehr befangenen und kindlichen Auffassungsweise. Die Zeichnung der Figuren ist mangelhaft, die Körperverhältnisse sind übertrieben schlank, die Köpfe ungebührlich klein und die Bewegungen der mageren Gliedmaassen hastig geziert. Manches spricht für den Einfluss byzantinischer Kunst, der in der Plastik und Malerei des XI. Jahrhunderts in zunehmendem Grade zu herrschen begann, und hier vielleicht schon früher sich eingebürgert hatte, wie denn Reichenau im X. Jahrhundert mehrere griechische Mönche beherbergte.

Auf heimischem Boden, in der Schweiz, ist nur ein einziger Cyklus romanischer Malereien erhalten, die Deckengemälde in der Kirche von Zillis an der Via-mala im Canton Graubündten.[1]) Die flache Holzdiele, welche das einschiffige Langhaus bedeckt, ist durch schmale Latten in 153 Felder getheilt, deren jedes ein Quadrat von beiläufig 3 Fuss Seitenlänge bildet. Alle Felder sind von einem doppelten Rahmen umgeben, der mit aufgemalten Blattornamenten, Bandgeflechten, oder mosaikartigen Mustern geschmückt ist, Alles in einem handwerklich derben, aber streng romanischen Stile durchgeführt. Was die eigentlichen Bilder betrifft, so zerfallen dieselben in zwei Classen. Die Erste bilden die seltsamen Halbwesen, mit denen die äussersten Felder auf allen vier Seiten der Decke

[1]) Die biblischen Deckengemälde in der Kirche von Zillis im Canton Graubündten. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XVII. Heft 6 mit 4 lithogr. Tafeln. und *v. Zahn*, Jahrbücher für Kunstwissenschaft. IV. Jahrgang 1871. Heft 2.

geschmückt sind. Man sieht da eine ganze Auswahl von mythischen Gestalten: musicirende Sirenen, Drachen und andere Ungeheuer, die bald im Kampfe oder in friedlichem Verkehre mit Menschen und Ihresgleichen begriffen sind. Dann wieder eine wunderliche Classe von Doppelwesen: Elephant, Wolf, Eber, Einhorn, Widder, Ente, die alle mit dem Hintertheil eines Fisches endigen und auf dem Wasser schwimmen. Alle übrigen Bilder sind religiösen Inhaltes. Ihre Reihenfolge beginnt vor dem Chore

Fig. 87.



Deckengemälde in der Kirche von Zillis.

und endigt dann, immer von Links nach Rechts sich fortsetzend, auf der westlichen Schmalseite. Den Cyklus eröffnen zwei allegorische Gestalten, die Kirche und die Synagoge und eine Anzahl alttestamentarischer Könige, die thronend, ein Messer, das Symbol der Beschneidung, haltend dargestellt sind. Es folgt dann die Schilderung der neutestamentarischen Geschichten: die Vorbegebenheiten der Geburt und die Jugenderlebnisse des Heilandes bis zur Rückkehr aus Aegypten, die Wunder und Reden bis zum Einzuge in Jerusalem und schliesslich der Anfang der Passions-

geschichte, deren Schluss, die Kreuzigung und die Auferstehung, vielleicht in den nunmehr zerstörten Wandbildern dargestellt war. Von einem höheren Kunstwerthe dieser Bilder kann natürlich die Rede nicht sein, da es sich am Ende doch nur um eine decorative Arbeit handelte, wobei auch die Eintheilung des Ganzen in lauter einzelne Felder einer freien Entwickelung wehrte. Der Künstler war gezwungen, die Hergänge entweder nur ganz aphoristisch zu schildern, oder grössere Scenen über mehrere Felder auszudehnen, wobei die Einheit der Composition nothwendiger Weise preisgegeben werden musste. So wird der Zug der hl. drei Könige auf 14 Feldern mit all seinen Einzelheiten und Nebenumständen geschildert, während umgekehrt eine Reihe viel wichtigerer Momente in fast symbolischer Kürze abgefertigt wurden; so die Versuchung Christi, wo die Welt mit ihrer Herrlichkeit durch ein schwarzes Medaillon angedeutet ist, auf dem mit weissen Linien allerlei Thürme, Pokale u. dgl. eingezeichnet sind. Aehnlich ist der Teich Bethesda behandelt, ein Kreisrund mit eingezeichneten Wellen, rechts steht der Engel, zur Linken sitzt der Gichtbrüchige mit schrecklich verrenkten Gliedern und hinter ihm sieht man die Schaar der übrigen Heilsbedürftigen. Es ist diess eine der seltenen figurenreichen Darstellungen, sonst beschränkt sich in der Regel die Zahl der Anwesenden auf die nur unmittelbar an der Handlung betheiligten Personen. Christus z. B. wo er Wunder verrichtet, ist bloss von Einem Jünger begleitet, bei dem Abendmahl erscheint sogar nur die Hälfte der Apostel. Trotzdem überrascht zuweilen eine ansprechende Naivetät der Auffassung, so bei der Flucht nach Aegypten, wo Joseph, ein Fässchen auf den Schultern tragend, den Esel mit der Peitsche vor sich hertreibt und die Madonna dem Kinde eine Frucht von dem Palmbaume pflückt. Am schwächsten sind, wie begreiflich, diejenigen Scenen, wo es sich um die Schilderung des Leidenschaftlichen, Dramatischen handelt. Es geschieht fast nur beiläufig, dass Christus, indem er die Wechsler vertreibt, den Tisch mit dem Gelde umstösst, er hält noch ruhig die Schriftrollen in der Linken, während die Händler sich nicht einmal von ihren Sitzen erhoben haben. Die technische Ausführung dieser Bilder beschränkt sich auf die einfachsten Mittel. Die nackten Theile sind in der Regel weiss, die Zeichnung ist mit schwarzen Linien ausgeführt, die übrigen Theile, Gewänder, Haare u. dgl. sind mit einfachen Tönen bemalt und durch lineare Zeichnung detaillirt. Doch ist die Ausführung durchwegs eine kecke und sichere. Die Bewegungen der gedrungenen Körper sind selten lebendig oder auch nur charakteristisch, die Extremitäten, bald zu gross, bald zu klein, nach einem herkömmlichen Schema gezeichnet. Dasselbe gilt von den Köpfen, wo der gesteigerte Ausdruck höchstens etwa durch Uebertreibung oder Karikatur gelingt. Ueberaus wohlthuend wirkt dagegen

eine harmonische und vorwiegend gebrochene Farbenscala. Betrachtet man diese Bilder als Ganzes, so ist die Annahme eines Zusammenhanges der biblischen Darstellungen mit den umgebenden Halbwesen wohl kaum zurückzuweisen. Allem Anscheine nach handelt es sich hier um eine Gegenüberstellung zweier Principien, wofür auch die räumliche Gruppirung der beiderseitigen Darstellungen spricht. Erinnert man sich nämlich der zahlreichen verwandten Erscheinungen, der Sirenen, Centauren und anderer Thierunholde, mit denen man in romanischer Zeit die Kirchenportale, Kapitäle, Gesimse u. s. w. zu schmücken pflegte, und gedenkt man ferner der symbolischen Bedeutung, welche das Mittelalter nicht sowohl dem Einzelnen, als der Gesammtheit dieser Vorstellungen zu Grunde legte, so liegt es wohl nahe, hier an eine ähnliche Beziehung zu denken. Wie nämlich jene phantastischen Monstra an Portalen u. s. w. dem Heiligthum gegenüber, so stellt sich hier ein ähnlicher Gegensatz zwischen den biblischen Compositionen und den umgebenden Fabelwesen heraus: diese vergegenwärtigen nach mittelalterlicher Anschauung die Vorstellung der Finsterniss und des Bösen, jene übrigen Bilder dagegen, die das Leben und die Wirksamkeit des Heilandes schildern, weisen den Gläubigen auf die Quelle der christlichen Heilslehre zurück. — Die Entstehungszeit dieser Bilder ist unbekannt. Manche Züge tragen einen sehr alterthümlichen Charakter, auch sind hin und wieder deutliche Einwirkungen byzantinischer Kunst zu erkennen. Man wird also diese Malereien, da sie gewiss nicht von einheimischen, sondern von fremden Künstlern ausgeführt wurden, die über den Splügen ziehend, wohl gerne den unterwegs gebotenen Auftrag übernahmen, noch füglich aus dem XII. Jahrhundert datiren können. Ohne Zweifel waren die Maler Deutsche. Dafür spricht die Tracht der dargestellten Figuren, der Mangel antiker Reminiscenzen und am meisten wohl die manchmal bis ins zufällige Detail gehende Uebereinstimmung mit gleichzeitigen Miniaturen, insbesondere mit den Gestalten des berühmten Hortus deliciarum der 1195 verstorbenen Aebtissin Herrad von Landsperg.

Ausser diesen Hauptwerken sind in der Schweiz nur wenige Fragmente romanischer Wandmalereien zu verzeichnen. Dahin gehören die gewaltigen Christophorusbilder, die man schon früh am Aeusseren der Kirchen anzubringen pflegte, denn nach dem Glauben des Mittelalters hatte der, welcher früh Morgens das Bild des heiligen Christophorus sah, einen glücklichen Tag und blieb von plötzlichem Tode verschont.[1]) Man pflegte desshalb diese Gestalt in gewaltigen Dimensionen auszuführen, oft 20 bis 30 Fuss hoch. Die ältesten dieser Bilder finden sich an der

---

[1]) *Otte*, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie. S. 929.

ebengenannten Kirche von Zillis und jenseits der Alpen an den Kirchen von Biasca und S. Maria di Torello bei Lugano, wo sie jedesmal, bald zur Rechten, bald zur Linken des Eingangs, die Westfronte schmücken. Der Heilige ist stehend dargestellt, mit dem Christusknaben, den er, nicht wie diess spätere Christophorusbilder zeigen, auf der Schulter, sondern auf dem Arme trägt. In Zillis ist der Heilige auf einen Baumstamm gestützt, in S. Maria di Torello dagegen, wo die ganze Darstellungsweise, wie in Biasca, noch byzantinischen Einfluss verräth, hält er in der Rechten einen Palmzweig. Das Haupt ist mit einer barettförmigen Krone (?) bedeckt, der Mantel mit Pelz gefüttert und mit Perlen und Rosetten besetzt. Ausser diesen Darstellungen sind theils im Inneren, theils am Aeusseren der beiden letztgenannten Kirchen auch Reste anderer Wandmalereien zu erkennen; in Biasca die Madonna mit dem Kinde neben dem Seitenportale und eine Pietà im Bogenfelde desselben, in S. Maria di Torello die Gestalt eines Bischofs an der Eingangsseite und der Gekreuzigte zwischen verschiedenen Heiligen im Inneren. Doch sind diese sämmtlichen Bilder ohne Kunstwerth, Erzeugnisse einer zurückgebliebenen von byzantinischer Weise stark beeinflussten Lokalschule.

Am deutlichsten lässt sich der Stand der Malerei auch in dieser Epoche nach den Miniaturen der Manuscripte beurtheilen. Freilich ist das Bild, welches diese Werke seit dem X. Jahrhundert darbieten, kein erfreuliches. Ueber der allgemeinen Verwilderung, die mit dem Sturze der Karolinger hereinbrach, war auch der Eifer für die Künste und Wissenschaften erlahmt. So ist es bemerkenswerth, wie gering im Verhältniss zu älteren Werken die Zahl der Miniaturcodices ist, die in S. Gallen, einst dem Mittelpunkte gelehrten und künstlerischen Lebens, seit Ablauf des X. Jahrhunderts gefertigt wurden. Aber nicht bloss die Zahl, auch der künstlerische Werth dieser Leistungen ist gering. Selbst der vorübergehende Aufschwung, der noch einmal zu Anfang des XI. Jahrhunderts unter Abt Purchard II. erwachte[1]), blieb, wie die damals geschriebenen Codices zeigen, ohne merklichen Einfluss auf die künstlerische Thätigkeit. Schon im X. Jahrhundert hatte ein starker byzantinischer Einfluss die Oberhand gewonnen, der in Deutschland einen bemerkenswerthen Aufschwung der Malerei zur Folge hatte und auch in schweizerischen Miniaturen aus diesem Zeitraum zu beobachten ist.[2]) Allein die Verhältnisse waren hier andere als in Deutschland. Während dorthin in Folge der

---

[1]) Aus dieser Zeit datirt *Weidmann*, Gesch. der Bibliothek von S. Gallen. S. 24. Die theilweise unten zu erwähnenden Codices. Nr. 371. 380. 381. 854. 864 und 398, unter denen allein der Letztere (vielleicht nicht einmal in S. Gallen geschriebene) eine gute Darstellung des thronenden Heilandes enthält.

[2]) Vgl. hierüber *Schnaase*, Gesch. der bild. Künste. Bd. IV, 2. S. 627 u. ff.

Vermählung Ottos II. mit einer griechischen Prinzessin zahlreiche byzantinische Arbeiten und vielleicht auch griechische Künstler gelangt waren, die mannigfache Anregungen und Lehren boten, scheinen bessere Vorbilder hier völlig gemangelt zu haben. Ein grosser Theil unserer byzantinisirenden Manuscripte weist auf abendländische, also schon abgeleitete Vorbilder zurück, die man, ohne das Gute von dem Schlechten zu unterscheiden, in mangelhafter Ausführung copirte. Daher die erstaunliche Vernachlässigung der Proportionen, die finsteren, grämlichen Gesichtszüge, der mühsame Auftrag von Deckfarben, wobei der Purpurgrund noch immer eine grosse Rolle spielt, aber in so geschmackloser Zusammenstellung, dass man sich nicht scheute, denselben mit weissen Schriftzügen zu bemalen.[1]) Neben diesem halbbyzantinischen Stile erhielt sich noch längere Zeit die alte, karolingische Weise. Allein diese naive naturalistische Richtung, wie sehr sie den Künstlern zusagen mochte, konnte sich auf die Dauer nicht behaupten. So lebendige und ansprechende Erscheinungen sie im IX. Jahrhundert erzeugte,[2]) es fehlte ein höheres Stilgesetz und bei allem Realismus ein gründliches Studium der Natur, Mängel, die später, als auch die Technik gesunken war, nur um so empfindlicher sich bemerkbar machen. Ueberall, wo Selbständiges geleistet wurde, herrscht Verwirrung und Gesetzlosigkeit. Zur Nachahmung fremder und besserer Vorbilder aber fehlte die Technik und ein offenes Auge für die Schönheit der Form. Die Malerei des XI. Jahrhunderts zeigt ein Bild der völligen Auflösung, in dem nur einzelne Züge das Ringen nach neuen Stilgesetzen, die schüchternen Anfänge romanischer Kunst bekunden.

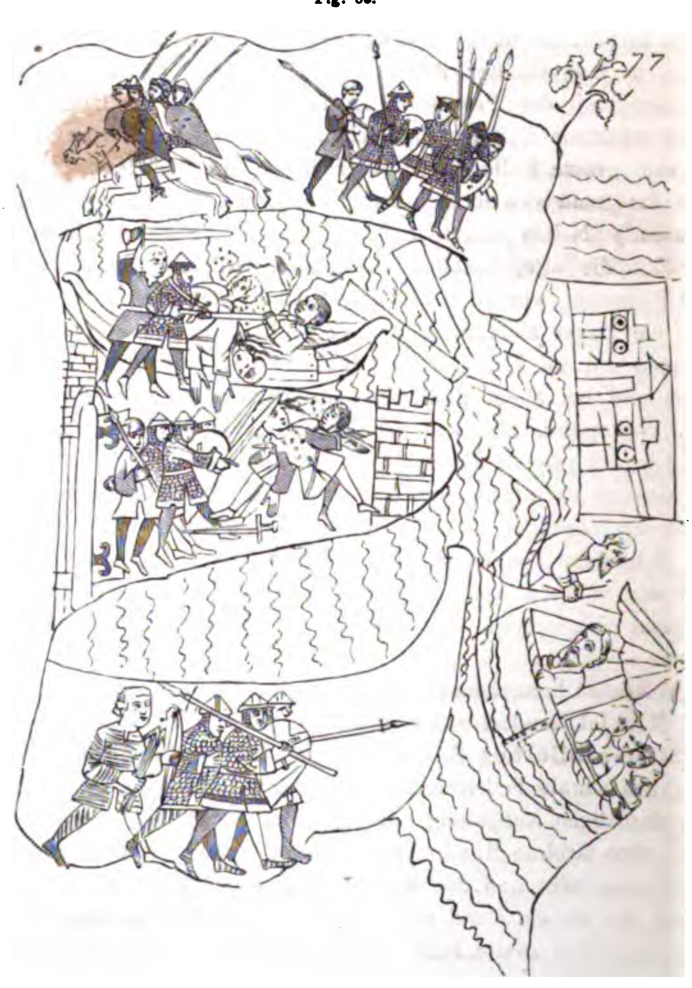
Zwei höchst bemerkenswerthe Bilder enthält zunächst die aus dem X. oder XI. Jahrhundert stammende Handschrift des Lucan (Nr. 863) in der Stiftsbibliothek S. Gallen. Es sind kunstlose, nur stellenweise gelb und roth bemalte Federzeichnungen, aber werthvoll, weil sie einen Begriff von der damaligen Auffassung figurenreicher historischer Vorgänge geben. Die erste, eine farblose Randzeichnung, zeigt eine von Sirenen und Fischen belebte Meeresbucht und den weit vorspringenden Landzungen gegenüber eine Insel, die als ein Rund mit eingezeichnetem Schlosse oder Thore angegeben ist. Das zweite Bild, das die ganze Grösse des Blattes einnimmt, ist eine Illustration zum achten Buche der Pharsalia (Vers 560—675). Die Anordnung der figurenreichen Scenen, welche die Landung und

[1]) So in dem aus dem XI. Jahrhundert stammenden Codex Nr. 114 der Stiftsbibliothek *Einsiedeln*.

[2]) Dahin gehört eine erst nachträglich mir bekannt gewordene Federzeichnung in dem Codex Nr. 64 der Stiftsbibliothek *S. Gallen*. Sie stellt den hl. Paulus dar, der vor einem aufgeregten Haufen von Juden und Heiden (Judei et Gentes) predigt.

den Tod des Pompejus bei Pelusium schildern, erinnert an die naive Breitspurigkeit ägyptischer Bildwerke. Von einer höheren Composition ist nicht die Rede. Die einzelnen Scenen sind ohne Sinn für eine künst-

Fig. 88.



• Landung und Tod des Pompejus bei Pelusium. Aus der Handschrift des Lucan No. 863 in der Stiftsbibliothek S. Gallen.

lerische Gruppirung über- und nebeneinander geordnet, theils in Querstreifen, theils im entgegengesetzten Sinne, der Länge nach, wo immer der Raum sich bot. Draussen auf der See, parallel mit der Langseite des Blattes, fährt das Schiff, in welchem Pompejus, nachdenklich das

Haupt auf die Rechte gestützt, mit seinen Gefährten dem Strande sich naht. Zahlreiche Klippen, die wie Planken zwischen den Wellen zum Vorschein kommen, verkünden den Ruderern, dass die Einfahrt unmöglich. Dem Schiffe gegenüber erstreckt sich die Küste in Form dreier weit in die See hinausragender Querzacken. Auf jeder Landzunge spielt eine Episode, wobei die handelnden Personen in zeitgenössischer Tracht und die obersten in kleinerem Maassstabe dargestellt sind. Auf den äussersten Streifen, oben und unten, eilt eine Schaar von Reisigen dem Strande entgegen. Sie sind zum Kampfe bereit und weisen, in lebhafter Unterhaltung begriffen, nach dem Schiffe. Reiter, eiligen Laufes zurückjagend, verkünden die Ankömmlinge. In dem Hafen eingelaufen, werden Pompejus und seine Gefährten niedergemacht, und darunter, auf dem Lande, ihre Leichen verstümmelt.

Zahlreicher als diese profanen Schilderungen sind die Darstellungen religiösen Inhaltes. Ein Hauptwerk aus der Grenzscheide des X. und XI. Jahrhunderts ist der Prudentius (Nr. 135) in der Stiftsbibliothek S. Gallen. Der Codex enthält etwa 20 in antikem Stile, aber höchst flau und ungeschickt entworfene Illustrationen zur Psychomachia. Die Gestalten sind auffallend gedrungen, selten mehr als vier Kopflängen hoch, die Köpfe breit, die Gesichtszüge verschrumpft und grämlich verzerrt. Die Zeichnung ist selten mit zinnoberrothen Pinselstrichen, am häufigsten mit schwarzen Linien ausgeführt, die sich aber niemals zu festen Zügen verbinden, sondern in unsicherer Führung, bald stark genährt, bald wieder dünn, wie zerhakt erscheinen. Die Bemalung beschränkt sich auf eine sparsame Anwendung von Roth für Blut, Feuer und dgl. und die verwaschenen Sepiatöne, die willkürlich, ohne Rücksicht auf allfällige Beleuchtung, die Contouren begleiten. Die Haltung der Figuren ist schlaff, die Bewegungen sind leblos typisch, auch da, wo es sich um die Schilderung erregter Auftritte handelt. Ueberall fehlt der Sinn für eine geschlossene energische Composition. Die Gestalten sind regellos zerstreut oder reihenweise über- und nebeneinander geordnet. In den antiken Gewändern glaubt man hin und wieder den Einfluss byzantinischer Vorbilder zu erkennen, manche Erscheinungen erinnern speciell an die Miniaturen des oben erwähnten Codex Nr. 340.[1]) Daneben zeigt sich auch hier die Vorliebe für dreieckige Gewandmassen und die kleinliche Häufung von Kniefalten in den hochwallenden Säumen.

Wie mitunter übrigens auch jetzt noch die Nachahmung älterer Vorbilder glückte, zeigt der aus der Zeit Abt Purchards II. (1001—22)

---

[1]) Seite 141.

stammende S. Galler Codex Nr. 398[1]), wo auf purpurnem Grunde das Bild des Heilandes gemalt ist. Christus erscheint, wie auf altchristlichen Mosaiken, auf der Weltkugel thronend, die Rechte nach lateinischem Ritus zum Segnen erhoben, die Linke auf ein goldenes Buch gestützt. Sieht man ab von den allzu kurzen Verhältnissen und der mangelhaften Ausführung in trüben Deckfarben mit schweren Umrissen, so muss man diese Gestalt als eine musterhafte Gewandfigur bezeichnen. Der Ausdruck des bärtigen Antlitzes ist feierlich und würdig, die Haltung sicher und ruhig, die Gewandung in grossen Massen klar und fliessend geordnet. Solche Gestalten freilich gehören zu den seltenen Erscheinungen. Der Verfall nahm zu, insbesondere da, wo sich der Künstler gelegentlich noch einmal in grossen Compositionen versuchte. So enthält das Epistolare Nr. 371 in S. Gallen vier Bilder aus der Geschichte Christi: die Darstellung im Tempel, den Gekreuzigten, die Himmelfahrt und die Ausgiessung des heiligen Geistes. Die Ausführung ist von wahrhaft erschreckender Rohheit. Die Figuren sind ohne Halt und Knochen, die Gewänder mit purpurnen Tönen beklext, auf denen zum Scheine etliche Falten durch rothe Striche angedeutet sind. Alles ist trüb, fleckig, die leichenhaften Gesichter sind mit grellen mennigrothen Dupfen bemalt und grün schattirt. Nur die Gestalt des Gekreuzigten, die, wie die griechischen Buchstaben der Inschrift beweisen, nach einem byzantinischen Vorbilde copirt wurde, ist, weil dem Künstler geläufig, einigermaassen erträglich ausgefallen.

Ein ähnliches Sinken des Formensinnes und der Technik ist auch in einigen Bilderhandschriften des Klosters Einsiedeln zu beobachten, unter denen der Codex Nr. 176 zwei bemerkenswerthe Darstellungen enthält. Auf dem einen Blatte erscheint der thronende Heiland zwischen zwei anbetenden Engeln und darunter der Evangelist Johannes, der in Gegenwart eines Himmelsboten die Offenbarung niederschreibt. Das zweite Blatt (Fig. 89) zeigt wieder den Heiland, diessmal mit einer Anspielung auf den 90. Psalm der Vulgata, auf dem Löwen und einer Schlange stehend. Zu beiden Seiten nahen sich zwei kleine Gestalten, Heto und Adelheit, wahrscheinlich die Stifter dieses Buches, über die der Heiland den Segen spendet. Man mag es als einen Fortschritt betrachten, dass der Künstler auf die byzantinische Malweise verzichtete und sich mit einfachen Lokaltönen begnügte, die freilich ungeschickt genug in grellen Contrasten trüb und fleckig aufgetragen sind; Blau und Schwefelgelb für die Gewänder und ein grelles Mennigroth für die Schattirung der Fleischpartien. Gewisse Erscheinungen, insbesondere der männliche

---

[1]) *Weidmann*, a. a. O. S. 24.

Donator, erinnern an den Stil der karolingischen Miniaturen, doch ist im Allgemeinen, es gilt diess namentlich von den Gewändern, ein Streben

Fig. 89.



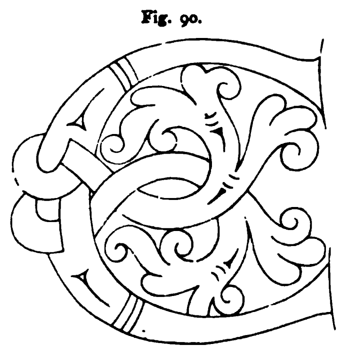
* Miniature aus dem Codex No. 176 der Stiftsbibliothek Einsiedeln.

nach neuen Principien, der Uebergang zu den Formen des romanischen Stiles nicht zu verkennen.[1])

[1]) Den Einfluss byzantinischer Technik zeigen die Codices No. 113 und 114

Für die Initialen bewahrten die karolingischen Vorbilder zum Theil bis in das XII. Jahrhundert hinein ihre Gültigkeit. Grössere Buchstaben heben sich goldig vom purpurnen Grunde ab. Die Füllungen zwischen den Zügen sind roth, blau oder grün. Die Zeichnung besteht aus Bandverschlingungen und Riemengeflechten, die in Dreiblätter und seltener in Thierköpfe auslaufen.[1]) Aber die Ausführung ist roh, geringer noch als die der Initialen des X. Jahrhunderts. Die Schwingungen sind leblos, die Farben matt und in fleckigem Auftrage gefühllos zusammengestellt. Kein Wunder, dass man mitunter auf farbige Wirkung ganz verzichtete[2]) und auch in der Zeichnung von der herkömmlichen Weise sich zu befreien trachtete. Dass anderswo eine derartige Neuerung bereits im XI. Jahrhundert versucht wurde, zeigt der aus dem Auslande stammende Codex Nr. 96 in der Stadtbibliothek zu Bern, wo die Buchstaben aus Schwingungen kraftvoll stilisirter Blattranken gebildet werden und auch in den Farben eine neue Zusammenstellung einfacher und transparenter Töne beginnt. In den schweizerischen Miniaturen dagegen ist die Neuerung nur in leisen Uebergängen zu verfolgen. Ueberall in den Manuscripten des XI. Jahrhunderts werden die Züge durch Bandverschlingungen gebildet, die jetzt aber nicht mehr, wie früher, mit stumpfen Dreiblättern (Fig. 90), sondern in seltsamen pfeilartigen Ornamenten endigen und häufig mit phantastischen Thiergestalten oder grimmigen Fratzen verbunden sind (Fig. 91). Purpur, Gold und Silber kommen in Verbindung mit dieser Gattung von Initialen nicht mehr vor. Die Buchstaben sind in der Regel mit rother Dinte gezeichnet, die Züge sind weiss und die zwischen denselben befindlichen Flächen ohne Anwendung von Deckfarben grün und gelb, roth oder blau bemalt.[3])

Fig. 90.



* Initiale aus dem Codex No. 565 der Stiftsbibliothek S. Gallen.

wo eine Darstellung des Crucifixus, beide Male mit bartlosem Haupte, auf purpurnem Grunde erscheint.

[1]) Grössere, zuweilen die ganze Seite einnehmende Initialen enthält der Einsiedler Codex Nr. 88 in der Stiftsbibliothek von *Einsiedeln.* Kleinere Initialen karolingischen Stiles finden sich ebendas. in den Manuscripten Nr. 40. 113. 114, in den Codices der Stiftsbibliothek *S. Gallen* Nr. 371. 374. 398. 560 aus dem XI. und Nr. 399 aus dem XII. Jahrhundert.

[2]) Stiftsbibliothek *S. Gallen* Nr. 433. 565. 830. 854. 864 aus dem XI. und Nr. 13 und 18 aus dem XII. Jahrhundert. *Einsiedeln* Nr. 40 XI. Jahrh.

[3]) Beispiele solcher Initialen aus dem XI. Jahrhundert finden sich in dem

Allgemein scheint sich denn überhaupt gegen Ablauf des XI. Jahrhunderts ein bemerkenswerther Umschwung vollzogen zu haben, und zwar sind von da an bis um die Mitte des XII. Jahrhunderts zwei Richtungen zu verfolgen, die beide neben einander bestanden und gleichzeitig wohl auch in einem und demselben Kloster ihre Vertreter fanden. Auf der einen Seite nämlich begann sich schon im XI. Jahrhundert ein entschiedener Realismus zu regen, der jede Spur des älteren Byzantinismus vermeidet. Man suchte sich mit eigenen Mitteln zu behelfen, die natürlichen Erscheinungen so gut wie möglich nachzuahmen. Es führte diess manchmal zu rohen und ungelenken Aeusserungen; von einer wirklichen Composition ist kaum mehr die Rede, die Gestalten sind zufällig durcheinander gewürfelt, oder in völlig symmetrischer Weise zusammengestellt, die Verhältnisse sind vernachlässigt, die Ausführung ist gering. Die Zeichnung wurde mit einfachen Federstrichen angelegt und blieb entweder unbemalt, oder man beschränkte sich auf einige Töne, wobei man auf jegliche Modellirung verzichtete. Zu den frühesten Beispielen dieser Richtung gehören wohl die Zeichnungen des Codex Nr. 112 in der Stiftsbibliothek zu Einsiedeln. Sie stellen die Gestalten der heiligen Gregor und Benedictus vor, den thronenden Heiland und einen Erzengel, wozu noch eine Anzahl bemerkenswerther (vielleicht späterer) Ornament- und Thierstudien kommen.[1]) Sämmtliche Figuren sind mit brauner Tinte gezeichnet und mit Sepia leicht schattirt. Der romanische Stil erscheint hier völlig ausgebildet. Die Zeichnung ist sicher und verhältnissmässig correct, die Gewandung klar und fliessend und die Haltung, obwohl nur in einfacher Vorderansicht, natürlich und fest. Bemerkenswerth ist auch der Ausdruck im Gesichte des heiligen Gregor.

Fig. 91.



Initiale aus dem Psalterium Notkers (No. 21) Stiftsbibliothek S. Gallen.

Bezeichnender noch sind einige Bilder in S. Galler Handschriften; die Darstellung des heiligen Magnus, der einen Blinden heilt in dem aus

Psalterium Nr. 293 der Stadtbibliothek *S. Gallen*, in dem Missale Nr. LXXV aus Rheinau, jetzt in der Kantonsbibliothek *Zürich* und in den Codices Nr. 176 und 256 zu *Einsiedeln*.

[1]) Ein klägliches Machwerk, augenscheinlich von anderer Hand, ist die Darstellung auf pag. 48, wo ein Abt der thronenden Madonna das Buch überreicht. Einige rohe Figuren in brauner Federzeichnung enthält auch der aus dem XI. Jahrhundert stammende Codex Nr. XCIII aus Rheinau, jetzt in der Kantonsbibliothek *Zürich*.

dem XI. oder XII. Jahrhundert stammende Codex Nr. 565. Der Heilige berührt das Auge des Blinden, der knieend dessen Stab umfasst. Im Hintergrunde erhebt sich die Stadt Brigantium, ein phantastischer Aufbau von Zinnen, Thürmen und Kuppeln. Zu Füssen des Heiligen wogt der von Fischen belebte See. Die Haltung der Figuren und der Ausdruck der Köpfe zeugt unverkennbar von Naturbeobachtung, aber der Sinn für eine feste Gliederung ist völlig verschwunden, die Gestalten scheinen in der Luft zu schweben und die Unterordnug des Blinden weiss der Künstler nur dadurch anzudeuten, dass er denselben in kleinerem Maassstabe darstellt. Denselben Conflict zwischen dem Streben nach geistigem Ausdruck und einem völligen Unvermögen des Zeichners und Componisten zeigen die Geburt des Heilandes und ein anderes Bild, der Mönch Luitherus, der dem heiligen Gallus ein Buch überreicht, in dem Codex Nr. 375.[1]) Der Boden, auf welchem die Madonna ruht, ist aus klumpigen Hügeln gebildet. Darüber, in dem Troge, aus welchem Ochse und Esel fressen, liegt das Kindlein gebettet und erscheint der Engel, der den anbetenden Hirten die Geburt verkündet. Auch hier beschränkt sich die Composition auf eine rein zufällige Häufung der Gestalten, die oben, weil es am Raume gebrach, nur in halber Figur zur Darstellung gelangten und theilweise bis auf die Köpfe sich decken. Die Gesichter sind nicht ohne Ausdruck, in dem der Madonna ist deutlich ein Zug des Leidens, in dem Haupte des heiligen Gallus sogar das Streben nach porträtartiger Auffassung zu erkennen. Die farbige Ausstattung beschränkt sich auf wenige Töne für die Gewänder und die rothen Kreise und Linien, welche die Wangen bezeichnen und die Hauptlinien der Gesichter begleiten. Wo ältere Vorbilder zur Hand waren, da mochte der Künstler dieselben für die Drapirung benutzen, es zeigt diess die Gestalt des verkündenden Engels, wogegen die Gewandung der Madonna, weil der Künstler hier auf die eigene Erfindung angewiesen war, ein erkünsteltes Spiel von wulstigen Formen und mageren parallel gestreckten Falten zeigt.

Ein anderes Hauptwerk ist das berühmte Psalterium Notkers Nr. 21, das sich ehemals in Einsiedeln befand, um die Mitte des XVII. Jahrhunderts aber nach S. Gallen gelangte.[2]) Der Codex ist mit vielen roth und schwarz gezeichneten Initialen geschmückt, unter denen ein

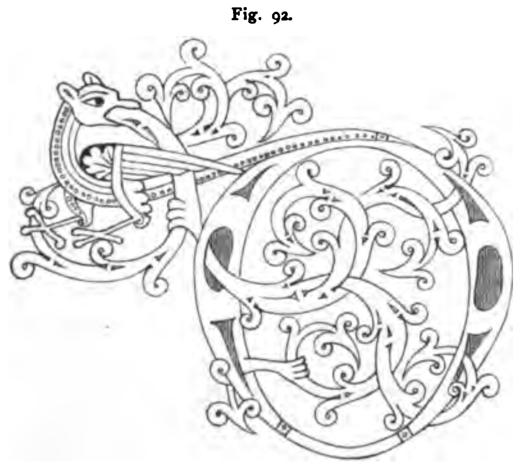
---

[1]) Eine mangelhafte Copie des letzteren Bildes bei *J. Müller*, Merkwürdige Ueberbleibsel von Alterthümern an verschiedenen Orten der Eydtgenossenschaft. 2. Theil. Zürich 1774.

[2]) Vgl. hierüber *Weidmann*, a. a. O S. 23. u. f. und *Hattemer*, Denkmale des Mittelalters. S. Gallens altdeutsche Sprachschätze. Bd. II. pag. 18 und Bd. III mit einigen Proben von Initialen. Eine Copie des grossen B wird demnächst im „Kunsthandwerk" erscheinen.

grosses B und die kleinen Kapitalbuchstaben, welche den Haupttitel bilden, zu den schönsten und kraftvollsten Erzeugnissen romanischer Kalligraphie gehören. Sie zeigen die schon beschriebene Umbildung karolingischer Motive, ein Spiel von Bändern, die sich in mannigfaltigen Verschlingungen und Curven durchschneiden und in rundliche Blätter oder pfeilartige Spitzen auslaufen. Kleinere Buchstaben sind mit Palmetten und grösseren Blattbündeln gefüllt oder durch pickende Vögel und dgl. (Fig. 92) belebt. Zwei grössere Bilder schmücken den Eingang des Buches. Sie sind unbemalt, mit rother und brauner Dinte gezeichnet und spärlich vergoldet. Das Eine zeigt die thronende Madonna, in der Linken hält sie ein riesiges Gewächs, mit der Rechten den segnenden Christusknaben, der auf ihrem Schoosse sitzt. Das zweite Bild (Fig. 93) stellt den thronenden David vor, wie er auf der Harfe oder Leier spielt. Deutlicher als diese Bilder dürfte wohl kaum eine Darstellung zeigen, wohin unter Umständen der Verlass auf die eigene Erfindungsgabe führte, denn sicher war es dem Künstler darum zu thun, hier einmal unabhängig von älteren Vorbildern Eigenes und Selbständiges zu fördern; daher die völlige Vernachlässigung der Proportionen, der gekünstelte Fleiss in der Ausführung des Einzelnen, der durch Vielheit ersetzt, wo es an klarem Verständnisse gebrach, die Lust am Zufälligen endlich und die naive Ausführlichkeit, die sich auf die Wiedergabe aller Einzelnheiten erstreckt, so dass selbst das Zittern und Springen der Saiten bei Harfenspiele nicht unberücksichtigt bleibt.

Fig. 92.



* Initiale aus dem Psalterium Notkers. Cod. No. 21 der Stiftsbibliothek S. Gallen.

Es kann Angesichts solcher Proben nicht überraschen, wenn manche Künstler im Bewusstsein ihres Unvermögens wieder an die älteren Vorbilder anknüpften und sich darauf beschränkten, dem individuellen Gefühle im Einzelnen Rechnung zu tragen. Freilich fehlt es auch in dieser zweiten Klasse von Bildern an rohen und unbehülflichen Zügen nicht, aus denen man schliessen möchte, dass der Verfall im zwölften Jahrhundert sogar noch zugenommen habe. Man kann diess namentlich da beobachten, wo gelegentlich noch einmal die ältere Malweise versucht wurde, so in dem

Codex Nr. 167 der Stiftsbibliothek **Einsiedeln**, wo im Eingange Isidorus Hispalensis und ein anderer Bischof schreibend und disputirend dargestellt sind. Die Wahl und Zusammenstellung der Farben ist die geschmackloseste, die man sich denken kann: purpurner Grund mit weissen Schriftzügen bemalt, grüne Schatten für die Köpfe und schwere rothe Züge, welche die Augen umrändern und die vortretenden Gesichtstheile begleiten, die Falten mit Deckweiss gezeichnet und dazu rothe und gelb umränderte Initialen auf purpurnem Grunde. Aehnliche Proben enthält die bilderreiche **Riesenbibel**[1]): die gewaltigen Figuren der Evangelisten von bunten phantastischen Architekturen umgeben. Die Gesichter sind von wahrhaft abschreckender Hässlichkeit, leichenblass und mit brauner und mennigrother Farbe schattirt. Die Gewänder und die umgebende Architektur sind mit schmutzigen Tönen bemalt, die dort in regelmässigen Streifen und hier in den einzelnen Steinschichten wechseln. Die zahlreichen übrigen Bilder, mit denen der Codex geschmückt ist, sind bloss mit der Feder gezeichnet. Der Einfluss älterer Vorbilder wiegt hier entschieden vor, aber die Antike ist völlig missverstanden. Die Gestalten sind übertrieben lang, die Gliedmaassen schwer, die Hände ungebührlich gross und ihre Bewegungen typisch wiederkehrend. Die Gewänder sind in den Hauptmassen richtig angelegt, aber die Wirkung dieser Letzteren wird aufgehoben durch die kleinliche Detaillirung der Brüche und der regelmässig wiederkehrenden Querstreifen, zwischen denen die Flächen mit Punkten und dgl. verziert sind. In den Köpfen herrscht ein herber, grämlicher Zug, Bart und

Fig. 93.



• David aus dem Psalterium Notkers No. 21 der Stiftsbibliothek S. Gallen.

[1]) Stiftsbibliothek *Einsiedeln* Cod. Nr. 1.

Haare sind wellenförmig oder als spitze Massen behandelt. Ueberall regt sich das Streben nach strenger Symmetrie, ein Tasten nach festen Regeln, die, einmal gefunden, in unglaublicher Monotonie wiederholt wurden. Nur in der Composition der einzelnen Hergänge herrscht Willkür und Zerfahrenheit. Es zeigt diess u. A. die Darstellung der Geburt Christi. Auf schmalem diagonal gestelltem Bette ruht die Madonna, das Haupt mit schmerzhaft verzerrten Zügen auf die Linke gestützt. Den Körper umhüllt eine Draperie mit gleichmässig wiederkehrendem Gefälte. Zu Füssen Mariä liegt das Kind, auf spitz zulaufendem Kissen gebettet, das senkrecht auf das Lager der Mutter stösst. Darüber, auf einem zwischen Mutter und Kind in die Luft gebauten Throne sitzt Joseph mit nachdenklich gesenktem Haupte. Ringsum herrscht völlige Leere, denn die Andeutung des Bodens sogar hat der Künstler unterlassen.

Die besten Leistungen in den bisher genannten Codices sind jedenfalls die Initialen. Hier allein erging sich der Künstler ungehindert von den Fesseln, die ihm die Darstellung grösserer Compositionen erschwerten, in freien, ja oftmals vorzüglichen Leistungen. Einzelne prachtvolle Proben enthält der Codex Nr. 111 in der Stiftsbibliothek Einsiedeln. Die Handschrift wird aus dem XI. Jahrhundert datirt, dagegen dürften manche Initialen erst nachträglich, im XII. Jahrhundert, ausgeführt worden sein. Zu den besten gehört der Buchstabe C auf Seite 77; in vierfacher Spirale rollen sich die Enden auf, mit vielen Verästungen und rundlichen Blattornamenten sich gegenseitig durchschneidend, während die Züge des Buchstabens noch die karolingische Verzierungsweise zeigen. Besonders schön ist die Zusammenstellung der Farben: auf goldenem Grunde heben sich die Züge und Ornamente in der weissen Farbe des Pergamentes ab, von braunrothen Umrissen begleitet und stellenweise durch tiefrothe Strichlagen belebt. Aehnliche Buchstaben enthalten die Codices Nr. 564 und 711 (Excerpta ex Gratiano) in der Stiftsbibliothek S. Gallen. Die Züge werden durch Blattranken gebildet, die hier noch kräftiger entwickelt sind und bei der einfachsten Ausstattung, die sich auf die Anwendung rother und schwarzer Linien und Füllungen beschränkt, einen höchst gefälligen Eindruck machen. Häufiger als früher kommen in diesen Initialen auch figürliche Darstellungen vor; so in dem Buchstaben O des letzteren Codex die Halbfigur eines meditirenden Juristen, oder biblische und legendarische Scenen: die thronende Maria, die Darstellung Christi im Tempel, der Tod des heiligen Meinrad[1]) in dem Einsiedler Manuscripte Nr. 111, scherzhafte Improvisationen endlich, wie das Bild eines Arztes, der dem schlotternden

[1]) Eine Abbildung in der Festschrift *P. Gall Morels*, Die Legende vom S. Meinrad. Einsiedeln 1861. Taf. V.

Patienten zu Ader lässt und dgl.[1]) lauter Einfälle, wie sie der Text und die Laune erweckten und durch die sich der Schreiber wohl oft für seine Mühe entschädigen mochte.

Schon im XII. Jahrhundert war übrigens in Einsiedeln, wie in S. Gallen ein höheres Kunstleben nicht mehr zu finden. Hatte dort überhaupt eine begeisterte Pflege desselben niemals stattgefunden, so war in S. Gallen schon im vorhergehenden Jahrhundert ein weltlicher Geist erwacht. Der Convent bestand zum grössten Theil aus Abkömmlingen des höheren Adels, die Aebte waren Dynasten geworden und führten ihre Kriege mit den benachbarten Herren. Es kam eine Epoche von Unruhen und Stürmen, in der man mehr auf die Erhaltung als auf die Vermehrung der geistigen Schätze bedacht sein musste. Das XII. Jahrhundert vollends ist eines der dunkelsten in der Geschichte des Stiftes. Selbst die urkundlichen Nachrichten beginnen zu fehlen, und wurden zuweilen noch Bücher geschrieben, so fehlte die Lust und die Musse, denselben die künstlerische Weihe zu ertheilen. Nur hie und da erprobte sich der Fleiss an spärlichen Initialen, oder tritt uns eine vereinzelte Composition von meist geringem Kunstwerthe entgegen.

Nur in Einem der schweizerischen Stifter begann sich um die Mitte des XII. Jahrhunderts ein bemerkenswerther Aufschwung des künstlerischen Lebens zu entfalten. Das Kloster Engelberg, in lieblicher Thalsohle gelegen, die sich in einem Kranze üppiger Alpen am Fusse des Titlis erstreckt, wurde um 1120 gestiftet.[2]) Ueber die Anfänge des Klosters ist wenig bekannt. Die Blüthe desselben begann mit der Regierung des Abtes Frowin (1144—78)[3]). Man hatte ihn aus einem fremden Stifte, wahrscheinlich aus S. Blasien, berufen, denn unter den unwürdigen Vorgängern war das klösterliche Leben in tiefen Verfall gerathen. Es gelang ihm, dasselbe aufs Neue zu festigen und eine Schule der Zucht und Wissenschaftlichkeit zu begründen, von der noch heute die zahlreich erhaltenen Manuscripte ein rühmliches Zeugniss ablegen. Frowin selbst muss ein vorzüglicher Gelehrter und Schreiber gewesen sein,[4]) daneben werden auch Andere genannt, die seine Bestrebungen unterstützten: die Mönche Richene, Adilbertus, Berchtold, welcher letztere nach Frowins Tod die Abtswürde erlangte. Das bedeutendste der unter Abt Frowin geschriebenen

[1]) Codex Nr. 306 der Stiftsbibliothek Einsiedeln.

[2]) *v. Liebenau*, Versuch einer urkundlichen Darstellung des reichsfreien Stiftes Engelberg. Luzern 1846.

[3]) *v. Liebenau.* S. 25 u. ff.

[4]) *v. Liebenau*, a. a. O. S. 27 u. 30. Ebendas. S. 31 u. ff. das Verzeichniss der Schulbibliothek.

Werke ist die dreibändige nach ihm genannte Bibel.[1]) Die figürlichen Darstellungen, welche diese Bücher enthalten, tragen zum Theil einen vorwiegend decorativen Charakter, denn die meisten dienen zum Schmucke der grossen Initialen, wodurch also von vorneherein eine freie Behandlung der Gegenstände ausgeschlossen war. Der Umstand ferner, dass sich mehrere Schreiber, die Mönche Berchtold, Richene und wohl auch Abt Frowin selbst an diesem umfangreichen Werke bethätigten, erklärt es, dass der Stil der Bilder ein verschiedener ist. Sehr deutlich lassen sich zwei Hauptrichtungen verfolgen. In den grösseren Bildern herrscht noch ein alterthümlicher Stil, der an die Gestalten der Einsiedler Riesenbibel erinnert, aber die Ausführung ist wo möglich noch geringer als die der letzterwähnten Darstellungen. Man empfängt wirklich den Eindruck, dass beleidigender, als diess hier geschah, die antiken Typen nicht mehr entstellt werden konnten. Bezeichnend sind namentlich die Bilder des dritten Theiles: Abt Frowin, der dem Schreiber Richene dictirt[2]) und die vier Evangelisten (Fig. 94), die thronend und schreibend mit ihren Emblemen dargestellt sind. Es sind wahrhaft gespenstige Erscheinungen von übermässiger Länge, mit kurzen Armen und winzigen unbehülflichen Händen. Auf den geistlosen und hässlichen Köpfen bezeichnen grelle Dupfen die Stellen der Wangen und Lippen, die Haare erscheinen als perrükenartige, bauschige Massen, die, um vollends jeden Schein von Naturalismus zu vermeiden, mit rautenförmigen Strichlagen ausgefüllt sind. Aehnlich sind die Gewänder in ein bloss zufälliges Spiel von Linien aufgelöst, die bald in engen Lagen spitz zusammentreffen, bald in concentrischen Schwingungen, von breiten buntfarbigen Strichen begleitet, sich

Fig. 94.



* Evangelist aus der Bibel Frowins. Codex Nr. I[1]/3 der Stiftsbibliothek Engelberg.

---

[1]) Cod I[1]/1—I[1]/3.

[2]) Diese Darstellung erinnert an einen Vermerk in dem Cod. N. I[1]/16. Hic Augustini liber est atque Frowini, Alter dictavit, alter scribendo notauit. v. *Liebenau* a. a. O. S. 34.

zu förmlichen Ornamenten verbinden, so dass man allmälig erst die Hauptmassen sondern und den antiken Ursprung dieser Mumien errathen lernt.

Im Gegensatze zu diesem verkommenen Classicismus lässt sich in einer zweiten Classe von Bildern ein entschiedener Schritt zur Besserung erkennen. Sei es dass frische Kräfte dem Werke sich zuwandten, oder neuere Vorbilder inzwischen den Künstlern bekannt geworden waren, genug der Unterschied ist ein so auffallender, dass man geneigt wäre, diese Bilder für die Schöpfungen einer weit entlegenen Zeit zu halten. Wohl fehlt es auch hier nicht an solchen Zügen, welche die Befangenheit des Künstlers und eine unentwickelte Beobachtungsgabe verrathen, an Zerfahrenheit der Composition und naiver Breitspurigkeit, wie beispielsweise in dem Bilde, das die Erschaffung Evas vorstellt. Aber diese Gebrechen treten zurück neben der Frische und Unmittelbarkeit der Auffassung und dem Streben nach Wahrheit, das hier zum ersten Male die Schranken des Herkömmlichen überwindet. Zu den besten Darstellungen gehört wohl die des Propheten Jeremias. Das gespannte Lauschen des Sehers, das trübe ahnungsvolle Schauen des Engels und die ungetheilte Aufmerksamkeit, die der Schreiber seiner Arbeit zuwendet, das Alles glaubt man in den Zügen zu lesen, und dabei herrscht Klarheit und Ausdruck in den Bewegungen, die Gewänder sind frei und natürlich geworfen, die Körper etwas gedrungen, aber von guten Verhältnissen und alle Einzelheiten naturwahr behandelt.[1]) Ausser diesen figürlichen Compositionen enthält die Bibel Frowins noch eine Menge von kleinen Initialen. Sie sind meistens mit rother Tinte gezeichnet, die Züge weiss, ebenso die Ranken, welche in mannigfaltigen und reichen Verschlingungen und Verästungen die Buchstaben füllen und in rundlichen Knospen, oder pfeilartigen Spitzen auslaufen. Dazwischen ist der Grund mit durchsichtigen Farben bemalt.[2])

---

[1]) Aehnliche Compositionen finden sich zu Anfang der Bücher Hiob, Tobias und Esther.

[2]) Einzelne Proben im Farbendruck bei *v. Liebenau* a. a. O. Taf. I. Aehnliche Initialen finden sich in den Codices Nr. I¹/13 I¹/18 I⁵/4 I⁵/5. In *Passavants* Peintre-Graveur. Bd. I. Leipzig. 1860. S. 18 findet sich die Notiz, dass schon zu Frowins Zeit die Initialen vermittelst Typen gedruckt worden seien. Mir ist es, trotz sorgfältigster Untersuchung, nicht gelungen, in den genannten Codices eine Spur dieses Verfahrens zu entdecken, im Gegentheil erkennt man in zahlreichen Initialen die zitternde Hand und ist auch stellenweise neben den farbigen Zügen die farblose mit einem spitzigen Instrumente eingerissene Vorzeichnung zu beobachten. Dass dieselbe Form und Grösse einzelner Intitalen auch ohne Rücksicht auf die umgebende Schrift in verschiedenen Manuscripten wiederkehrt, kann nicht überraschen, es beweist diess nur das Vorhandensein gangbarer Typen, nicht aber die mechanische Wiedergabe derselben, wie virtuos auch mitunter (so in den Frowinschen Mss. in Einsiedeln) die Ausführung sein mag.

Der Stil dieser Initialen erinnert mithin an die Verzierungen gleichzeitiger Manuscripte in den Bibliotheken von Einsiedeln und S. Gallen. Daneben fehlt es wohl nicht an mancherlei Spielereien. Die Schwingungen der Buchstaben laufen in Fratzen und Masken aus, oder sie werden durch phantastische Thiere gebildet, durch menschliche Figuren zuweilen, die sich in mehr gewaltsamen als schönen Stellungen der Bewegung des Buchstabens fügen: Zwei Männer z. B., die einander gegenüber sitzen, bilden die Enden eines M, dessen mittlere Züge aus ihrem Munde wachsen, dann wieder steht auf einem gebückten Figürchen eine unmässig lange männliche Gestalt, sie bildet den Stamm des Buchstabens P, dessen Schwung, eine prächtige Ranke, aus dem Munde des Trägers hervorwächst. Dass übrigens zu Frowins Zeiten auch in der Ornamentik eine neue Richtung sich Bahn brach, beweisen die Initialen des Codex Nr. $1^{1}/_{12}$. Die Blätter sind hier schon viel detaillirter und kräftiger, sie nehmen selbst an der Bewegung Theil und erinnern vielfach an den Stil romanischer Ornamentsculpturen. Endlich wird auch die farbige Ausstattung eine reichere. In dem Manuscripte Nr. $1^{3}/_{24}$ ist zum ersten Male die Anwendung von Deckfarben zu beobachten, die in höchst geschmackvoller Zusammenstellung zart und

Fig. 95 und 96.





* Initialen aus dem Codex Nr. $I^{1}/_{11}$ der Stiftsbibliothek Engelberg.

fleissig in den kleinen figurenreichen Initialen aufgetragen sind. Unter Frowins Nachfolgern, den Aebten Berchtold und Heinrich I (1178—1223) entstand das letzte aber auch das bedeutendste Denkmal romanischer Miniaturmalerei, welches die Stiftsbibliothek von Engelberg besitzt. Es ist diess der Codex Nr. I $^{1}/_{11}$ (die Abhandlung des heiligen Augustinus über die Dreieinigkeit), der noch zu Lebzeiten Berchtolds begonnen, aber erst nach dessen im Jahre 1197 erfolgtem Hinschiede vollendet wurde.[1] Der Codex enthält keine grösseren und selbständigen Compositionen, sondern nur eine Anzahl von Initialen, welche, ähnlich denen des Manuscriptes Nr. I $^{1}/_{12}$, kräftig gezeichnet und bloss mit leichten Sepiatönen auf rothbraunem Grunde modellirt sind. Aber mit diesen Buchstaben verbindet sich eine Fülle der lebensvollsten Gestalten. Bald glaubt man historische Gestalten und Allegorien zu erkennen, noch häufiger aber kommen wilde Kämpfe und Gaukeleien vor, Hibriden und menschliche Gestalten, nackt und bekleidet, die sich miteinander und den umgebenden Ornamenten und Zügen zu den abenteuerlichsten Situationen verbinden (Fig. 95 u. 96 und die Schlussvignette). Man ahnt, es ist ein Ueberschuss der Laune, der die Phantasie zum vollen Strome zwingt. Ueber der Freude an der Welt der äusseren Erscheinungen, die sich endlich nach langem Suchen und Tasten dem Auge erschlossen, vergisst wohl der Künstler das nöthige Maass der Ruhe. Ein wilder, dämonischer Zug geht durch alle diese Scenen hindurch, die man mit spuckhaften Traumgebilden vergleichen möchte. Aber dafür sind auch die letzten Schranken überwältigt, in welchen bis dahin ein entarteter Classicismus die Phantasie des Künstlers gefangen hielt. Man staunt über die Fülle der Motive, über die Schwungkraft der Linien und die sausende Gewalt, mit der sich diese Figuren und Ornamente zur festen und rund geschlossenen Composition verbinden. Es wird kaum zu errathen sein, welche Umstände diesen plötzlichen Aufschwung bedingten. Dass eine verwandte Richtung schon früher befolgt wurde, zeigen einige Bilder in Frowins Bibel und die Initialen des Codex Nr. I$^{1}/_{12}$, indessen scheint es unmöglich, dass ohne weitere Anregungen diese Reife erfolgt wäre, auch fehlt es nicht an Erscheinungen, die auf neue und fremde Einflüsse deuten. Die Vorliebe für die Darstellung nackter Gestalten und die sichere Zeichnung derselben wird man in den älteren Miniaturen dieser Schule vergebens suchen. Wohl aber erinnern diese Züge an ein gleichzeitiges Werk der Plastik, an jenes prächtige Vortragekreuz, dessen Erwerb eben damals erfolgte. Mögen nun Fremde, die Verfertiger dieses Kunstwerkes, ihre Anregungen hinterlassen, oder heimische Künstler in weiteren Kreisen sich umgesehen

[1]) Die Inschrift bei *v. Liebenau* a. a. O. S. 50.

haben? Beides ist denkbar und würde den plötzlichen Aufschwung erklären, der hier zu einer Zeit schon erfolgte, als mancherorts, in städtischen Kunstwerken sogar, ein alterthümlicher Stil noch fortwährend seine Herrschaft behauptete.



VIERTES BUCH.
DER GOTHISCHE STIL.

ERSTES KAPITEL.
EINLEITUNG.

Schon in der vorhergehenden, romanischen Epoche waren Erscheinungen zu beobachten, welche auf eine Aenderung des bisher gültigen Stiles deuteten. Dahin gehört das Auftreten des Spitzbogens, der bereits in der Klosterkirche von Payerne und den zürcherischen Bauten nachgewiesen wurde. Im Münster zu Basel zeigte sich ausserdem eine ungewöhnlich reiche Entwickelung der Choranlage, mitunter endlich hatte auch im Detail dieser Bauten ein Verlassen der streng romanischen Formen stattgefunden. Allein diese Erscheinungen waren bisher vereinzelt geblieben, ohne Consequenzen und selbst ein gleichzeitiges Auftreten war nicht zu beobachten. Scheinbar also waren es zufällige Aenderungen, absichtslose Neubildungen, die sich einzeln in den romanischen Baustil mischten. Fasst man dagegen die Wandlung ins Auge, die sich anderswo schon seit dem XII. Jahrhundert der Baukunst zu bemächtigen begann und erforscht man die Bedingungen, unter denen sich dieselbe vollzog, so steht der Zusammenhang jener Erscheinungen mit einem grösseren Entwickelungsprocesse ausser Zweifel.

Allerdings ist der Uebergang, wie er sich in den heimischen Monumenten beobachten lässt, ein äusserst leiser. Noch immer besteht ein starker Rest der romanischen Architektur, der bald im Detailschmucke fortlebt, bald in der Construction die Oberhand behält. Ueberall, wo wir die Monumente aus dieser Uebergangsepoche untersuchen, gewahren wir einen Conflict zwischen dem Streben nach gothischer Praxis und der Gebundenheit romanischer Traditionen; hier ein Ringen, mit Hülfe der neuen Elemente in kühnem Anlaufe etwas Selbständiges zu fördern und dann

wieder ein plötzlicher Rückfall in das herkömmliche Geleise des früheren Stiles. So ist das Bild, das die heimische Baukunst bis um die Mitte des XIII. Jahrhunderts darbietet. Man muss in die Ferne schauen, um den Zusammenhang zu entdecken, auf welchen diese Erscheinungen zurückweisen. Sie sind die Vorboten eines neuen Stiles, dessen Entwickelung sich anderswo bereits vollzogen hatte, als hier kaum erst einzelne Elemente desselben bekannt wurden.

Wenn es sich um den Nachweis handelt, welchem Volke das Verdienst gebühre, die Gothik wieder zur allgemeinen Werthschätzung gebracht zu haben, so kommt dasselbe unbedingt den Deutschen zu. Goethes begeisterte Schilderung des Strassburger Münsters und die Bestrebungen der Romantiker zu Anfang dieses Jahrhunderts haben zuerst wieder den Sinn für die Schönheiten dieser räthselhaft gewordenen und lange verkannten Architektur erweckt. Es kann daher nicht wundern, wenn in jener Zeit patriotischer Begeisterung und bei dem damals noch herrschenden Mangel einer kunstvergleichenden Methode die Meinung entstand und immer mehr sich verbreitete, dass die Gothik speciell eine Schöpfung des deutschen Geistes sei. Schon die herkömmliche Bezeichnung dieses Stiles als eines „gothischen" trug dazu bei, den Glauben an den deutschen Ursprung desselben zu verstärken. Man berief sich ferner auf die deutschen Architekten, die schon im XIII. Jahrhundert nach Italien und später bis nach Spanien berufen wurden. „Sind diese himmelanstrebenden Dome nicht der Ausdruck der tiefen Sehnsucht, der gläubigen Treue, des erdvergessenden Idealismus, kurz all der Eigenschaften, auf die wir so gerne ein ausschliesslich nationales Anrecht behaupten?" —, so lautete wohl die Rede, mit der die Deutschen diese Schöpfungen priesen.

Seither freilich sind die Ansichten andere geworden. Zunächst hat die Forschung erwiesen, dass die Benennung dieses Stiles als eines gothischen viel späteren und zwar italienischen Ursprungs sei. So viel man weiss, war Rafael der Erste, der in seinem Berichte über die Alterthümer Roms die mittelalterliche Baukunst als eine von den Gothen erfundene bezeichnete.[1]) Er, dem die Schöpfungen der Antike als die höchsten erschienen, wollte damit seine Geringschätzung gegen eine Bauweise ausdrücken, die er für eine barbarische hielt, und Vasari liess es sich angelegen sein, diesen Spitznamen zu popularisiren.

---

[1]) *J. D. Passavant*, Rafael von Urbino I. Thl. S. 311 und 541. Mit ähnlicher Geringschätzung sprach sich übrigens schon nach der Mitte des XV. Jahrhunderts *Antonio Filarete* über die Gothik aus. Vgl. die betr. Stelle in *Guhl's* Künstlerbriefen. Bd. I. S. 50.

Aber noch mehr: die emsige Forschung hat erwiesen, dass auch der Ursprung des gothischen Stiles kein deutscher sei. Aus der rasch zunehmenden Kenntniss ausländischer Monumente ergab sich bald die wichtige Thatsache, dass längst bevor die Gothik in Deutschland bekannt geworden war, dieselbe in einer Reihe französischer Kathedralen bereits ihre volle Ausbildung gefunden hatte und dass die gefeiertesten und ältesten Denkmäler dieses Stiles, welche Deutschland besitzt, auf französische Vorbilder zurückweisen. Man erinnerte sich ferner der Wirksamkeit einzelner Mönchsorden, namentlich der aus Frankreich eingewanderten Cistercienser, deren Niederlassungen diesseits des Rheines recht eigentlich die Mittelpunkte für die Verbreitung des neuen Stiles wurden. Endlich fehlten auch urkundliche Belege nicht: die Stiftskirche zu Wimpfen im Thal, unweit Heilbronn am Nekar gelegen, ist bald nach der Mitte des XIII. Jahrhunderts von einem aus Paris gekommenen Architekten erbaut worden. Dieses Gebäude aber, das zu den edelsten Schöpfungen der Gothik in Deutschland zählt, wird in einer fast gleichzeitig verfassten Chronik als „französische Arbeit“ (opere francigeno) bezeichnet[1].

Und es lässt sich begreifen, dass Frankreich gerade die Heimath der Gothik wurde. Eine Reihe von günstigen Umständen trafen zusammen, um diesem Lande seit dem XIII. Jahrhundert eine hervorragende Stellung zu sichern. Während in Deutschland über dem Kampf mit der Kirche und den auswärtigen Kriegen die Centralgewalt erlahmte und die Zersplitterung des Staates mit völliger Anarchie zu enden drohte, begann sich in dem westlichen Nachbarlande mehr und mehr das Streben nach einer staatlichen Einigung zu regen. Das alte Francien wurde zum Mittelpunkte, in dem sich die verschiedenartigen Richtungen der bisher getrennten Stämme, die Gegensätze zwischen dem Norden und Süden begegneten und allmälig ausglichen. Durch kluge Politik verstanden es die Könige, den grossen Vasallen zu begegnen, die Städte zu gewinnen und die eigene Hausmacht nach allen Seiten hin auszudehnen. Auch äussere Unternehmungen begünstigten diese Entwickelung: die Kämpfe gegen England um die normannischen Besitzungen hatten zum ersten Male ein allgemeines Nationalgefühl erweckt, die Kreuzzüge der Ritterschaft eine höhere Bedeutung verliehen und die Macht der königlichen Führer verstärkt. Man darf ferner nicht übersehen, welch ein mächtiges Bindemittel in der Sprache lag. Durch die Kreuzzüge hatte der romanische Dialekt, wie er in diesen mittleren Gegenden gesprochen wurde, eine fast allgemeine Geltung erlangt und mit ihm die ritterliche Poesie, die, südliche Gluth und Formen mit der Kraft des nordischen Geistes verbindend, bald die-

---

[1]) *Schnaase*, Gesch. d. bild. Künste. Bd. V. S. 444.

jenige aller übrigen Völker dominirte. Dazu kam endlich das wissenschaftliche Leben, durch welches Paris zu einem Mittelpunkte der Wissbegierigen aller Länder wurde, zur Weltstadt jetzt schon, deren Bedeutung überall anerkannt und sprichwörtlich gepriesen wurde.

Kein Wunder, dass die Träger einer solchen Bildung, ein jugendlich aufstrebendes Volk, begünstigt im höchsten Grade von den materiellen Verhältnissen und einer angeborenen Beweglichkeit, auch in künstlerischer Hinsicht nach Ausdruck und kräftigen Formen für ihre Anschauungen strebten. Ueberall, so weit wir uns in dieser Zeit in den Grenzen Frankreichs umschauen, sind neue und selbständige Schöpfungen im Entstehen. Die Bauten des königlichen S. Denis und Paris an der Spitze, sodann die grossen Kathedralen von Laon, von Chartres, Reims und Amiens, sie alle bezeichnen Schritt für Schritt die Entwickelung des neuen Stiles. Um 1230 etwa ist die Ausbildung der Gothik als eine vollendete zu betrachten, während vorher schon ihre Verbreitung durch Lernende und Lehrende über ganz Europa begonnen hatte.

Es ist übrigens einleuchtend, dass dieser Aufschwung nicht bloss die Folge dieser neugeschaffenen Zustände sein konnte, sondern dass andere, längst vorhandene Bedingungen in demselben Grade dazu beitrugen. So darf man nicht übersehen, welche Vortheile auch in künstlerischer Beziehung die geographische Lage dieser Gegenden bot. Während im Norden und Süden Frankreichs schon in der vorhergehenden Epoche zwei völlig ausgeprägte Stilrichtungen bestanden, war man in den mittleren Gegenden lange schwankend geblieben. Erst allmälig begann sich auch hier ein festeres System zu gestalten, dessen Eigenthümlichkeit, wie diess erklärlich ist, auf einer Verschmelzung jener beiden Stile beruhte. So lernte man in den südlichen Bauten den Spitzbogen kennen und eine freiere Richtung der Ornamentik, endlich jene reiche Chorbildung mit Umgang und Kapellenkranz, wie sie schon in romanischer Zeit in den auvergnatischen und auch in den burgundischen Bauten aufgekommen war. Anderntheils boten die nordischen Monumente durch die Klarheit der Anlage, die virtuose Entwickelung des Kreuzgewölbes und die rüstige Gliederung der Façade mit ihren Thürmen eine Fülle von Anregungen dar. Immerhin darf man nicht annehmen, dass es sich bloss um eine äusserliche Zusammenstellung dieser verschiedenartigen Elemente, um ein eklektisches Sammeln gehandelt hätte. Im Gegentheil erprobte sich auch hier wieder die glückliche Anlage des Volkes, das bisher Getrennte zu verschmelzen und, wie im Staatswesen, so in der Kunst auf Grundlage des Erworbenen einen Ausbau zu vollenden, der, durch den Charakter des Volkes individualisirt, als ein völlig neuer Organismus erstand. Wie aus der altchristlichen Kunst die romanische erwuchs, so hatten in dieser sich

wiederum die Keime zur Gothik gefunden. Ueberall lässt sich der Zusammenhang zwischen diesen beiden letzteren Kunstweisen erkennen. Aber so wunderbar verjüngt treten uns jene ererbten Elemente in der Gothik entgegen und so durchdacht ist das Ganze, zu dem sie sich verbinden, dass schliesslich doch ein von allen früheren Bauweisen verschiedenes System sich herausbildete.

Nach alledem endlich darf man auch nicht vergessen, von welchem Stande in erster Linie die neue Bauweise gefördert wurde. Wenn auch die gewöhnliche Annahme, dass seit dem Beginn der gothischen Epoche die Geistlichkeit von dem Schauplatze praktischer Kunstthätigkeit zurückgetreten sei, gar mancher Berichtigung bedarf, so ist doch nicht zu verkennen, dass seit dem XII. Jahrhundert in dem städtischen Bürgerthum der wichtigste Träger der Bildung erstand und dass auch die Kunst weit mehr als früher in diesen Kreisen ihre Vertreter fand. Schon im vorigen Abschnitte lernten wir den ausserordentlichen Aufschwung kennen, den der Orden von Cluny seit dem XI. Jahrhundert genommen hatte. Aber mit der Macht war auch die Opposition gewachsen. Die meisten Stifter dieser Congregation waren zum Kern von Städten geworden, die sich bald zu wehrhaften Gemeinden erhoben und in denen, wie in anderen Städten, mehr und mehr das Streben nach einer freien und selbständigen Stellung erwachte. Nichts konnte nun dem Königthum erwünschter sein, als diese aufstrebende Macht des Bürgerthums. Jetzt lag es in seiner Gewalt, dem trotzigen Adel gegenüber in demselben einen natürlichen Verbündeten zu gewinnen und durch Erweiterung und Festigung der bürgerlichen Privilegien die Grundlage des Staates zu schaffen. Der staatskluge König Philipp August (1180—1223) war der Erste, der diesen Plan im weitesten Umfang verwirklichte. Sein Zeitalter ist dasjenige, in welchem die Gothik zur höchsten Blüthe gedieh und die regsamen Städte, die sich zuerst der königlichen Gunst erfreuten, sind es, welche die gefeiertsten Schöpfungen dieses Stiles besitzen.

Dieser gesellschaftliche Umschwung erklärt denn auch die veränderten Bedürfnisse. In der vorigen Epoche waren es die mächtigen Klöster, in denen sich das geistige Leben concentrirte und die, unterstützt durch die Spenden des hohen Adels, die hervorragendsten Monumente errichteten. Jetzt, seit dem XII. Jahrhundert, handelte es sich mehr darum, für die Bedürfnisse der Städte zu sorgen, deren Bevölkerung, an Zahl und Wohlstand zunehmend, auch in künstlerischer Beziehung zur Geltung gelangen wollte. Von nun an sind es die städtischen Hauptkirchen, und zwar in erster Linie die bischöflichen Kathedralen, an deren Bau sich die glänzendste Kunstthätigkeit entfaltet und wetteifernd in zunehmender Pracht die einzelnen Städte sich gegenseitig zu überbieten trachten. Es begann

eine Thätigkeit, die wo möglich sogar den Baueifer des XI. Jahrhunderts übertraf. Wieder galt es, die alten Kirchen theils von Grund auf neu zu erbauen, theils durch Zuthaten zu verschönern, in denen mit Eifer die seither gemachten Erfahrungen verwerthet wurden, denn auch jetzt war es ein gewaltiger Enthusiasmus, der die Menge beseelte. Dieselbe Begeisterung, welche die Völker zur Theilnahme an den Kreuzzügen entflammte, war auch zum Hebel dieser künstlerischen Werkthätigkeit geworden. Wie der Krieger sein Leben für die Sache des Christenthums opferte, so wollten auch die, welche von der Heeresfolge zurückgeblieben waren, ihren Antheil an einem Gott gefälligen Werke haben. Diese Begeisterung wurde genährt durch zahlreiche Verfügungen, welche der Clerus zu Gunsten derjenigen erliess, die solchen Werken ihre Hülfe liehen. Nicht bloss Geldspenden, sondern auch persönliche Dienste wurden geleistet und durch Ablässe belohnt, die eine Zeit lang zu den wirksamsten Mitteln gehörten, um den Baueifer im Dienste der Kirche zu fördern. So wird aus Frankreich berichtet, wie alle Stände herbeiströmten und edle Männer und Frauen oftmals die niedrigsten Handleistungen verrichteten. Die Arbeit wurde zum Gottesdienst: man behielt die Menge längere Zeit beisammen, liess sie beichten, unbedingten Gehorsam geloben, begeisterte sie durch geistliche Gesänge und erzielte so einen rascheren Fortgang, als ihn die höchsten Spenden ermöglicht hätten.[1])

Ein solches Vorgehen erklärt die wunderbare Energie, die sich in diesen Bauten ausspricht. Es war der Wille einer Gesammtheit, der sie in's Leben rief und das Bewusstsein eines höheren Dienstes, das zu den kühnsten Unternehmungen ermuthigte. Man wollte über das bloss Nützliche hinaus, denn Gott sollte geehrt, nicht das eigene materielle Bedürfniss befriedigt werden. Daher der rührende Fleiss, mit dem diese Meister ihre Bauten schmückten, der Aufwand von Pracht, der selbst da noch herrscht, wo kaum mehr ein Auge denselben erspäht, daher endlich die

---

[1]) *Schnaase* a. a. O. IV. S. 213. V. S. 37. Ablässe für diejenigen, welche Sand und Steine herbeiführten, wurden auch vielfach zu Gunsten schweizerischer Kirchenbauten verabfolgt, so um 1240 für den Bau des *Grossmünsters in Zürich*, dann etwa 40 Jahre später bei Erbauung der Klosterkirche von *Cappel* (vgl. Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde 1874 S. 503 u. f.) und in den Jahren 1274, 1275, 1277 und 1284 für den Bau des Augustinerklosters in *Zürich* (*Nüscheler*, Gotteshäuser Heft III. S. 460). Ueber das Einsammeln von Baugeldern für das Basler Münster cf. *Mone*, Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters. 3. Jahrg. 1834 S. 323. Auch heutzutage noch ist diese freiwillige Bauhülfe in einzelnen Gegenden der Schweiz gebräuchlich. So sah ich an einem Sonntage des Sommers 1873 eine Schaar von Mädchen, die einen mit Steinen beladenen Wagen zu dem Kirchenbau von Rothenthurm im Ct. Schwyz führten.

Hingabe ans Werk, der selbst das Bewusstsein nicht wehrte, dass erst den Kommenden der Ruhm der Vollendung gebühre.

Es versteht sich übrigens, dass ein solches Schaffen auch der praktischen Leitung bedurfte; dem Enthusiasmus der Vielen, die sich ohne Einsicht und fachmännisches Wissen an dem Bauen bethätigten, mussten die Erfahrungen und Kenntnisse Einzelner lenkend und ordnend zur Seite stehen. Auch darin hatten sich die Anforderungen gesteigert. Die Kenntnisse eines Abtes, oder eines mönchischen Baukünstlers, wie solche sich früher neben dem klösterlichen Berufe gelegentlich beim Bau einer Kirche bethätigt, hätten nicht mehr hingereicht, solche Massen zu ordnen und die Aufgaben zu bemeistern, deren Lösung die fortschreitende Entwickelung der Gothik verlangte. Ueberdiess machten, ganz abgesehen von der praktischen Nothwendigkeit, auch die gesellschaftlichen Zustände ihre Anforderungen geltend. In dem Kreise der Laien, die früher nur zeitweilig und in untergeordneter Stellung ihre Hülfe geliehen, war allmälig ein grösseres Selbstgefühl und das Streben nach eigenem Antheil erwacht. Das geordnete genossenschaftliche Leben, das sich in den Klöstern und in ihren Umgebungen entwickelt hatte, blieb nicht ohne Einfluss auf den neuen Stand; es bildeten sich die Zünfte als geschlossene Corporationen, in denen die verschiedenen Gewerbe, unterstützt durch die neuen Vortheile, rasch emporblühten. Insbesondere galt diess von der Zunft der Maurer, die in Frankreich schon um die Mitte des XIII. Jahrhunderts als eine staatlich anerkannte, und, wie sie sich rühmte, von Alters her begünstigte Corporation bestand.[1])

Auch diese Wandlung erklärt gar manche Eigenthümlichkeiten des neuen Stiles. Jenen schlichten Bürgern fehlte von Anfang an die classische Bildung und das Verständniss antiker Formen, die frühere Meister, die Vertreter des geistlichen Standes besassen. Es erklärt sich daraus das frühe Verschwinden des freien und beweglichen, oft phantastischen Sinnes, der sich namentlich in der Zierbildung der romanischen Bauten zu erkennen giebt, in der Gothik aber bald dem eintönigen, wenn auch prunkenden Schematismus wich. Anderseits aber ist nicht zu verkennen, dass eben diese Emancipation von dem kirchlichen Verbande der Kunst, wenn auch in anderer Richtung, einen bedeutsamen Aufschwung verlieh. Jetzt erst, nachdem sich der Einzelne ganz und frei seinem Berufe widmen konnte, war an die Ausbildung eines Systemes zu denken, das, wie die Gothik, so wesentlich auf technischer Erfahrung und den Vorzügen eines hochgebildeten Handwerkes beruht.

---

[1]) *Schnaase* Bd. IV. S. 215.

ZWEITES KAPITEL.

DAS GOTHISCHE BAUSYSTEM.

Fasst man in einem kurzen Ueberblicke die Erscheinungen zusammen, unter denen sich seit dem Ende des XII. Jahrhunderts auch in unseren Gegenden die allmälige Ausbildung des neuen Stiles vollzog, so ergiebt sich als erster und überall augenfälligster Fortschritt das Bestreben zu erkennen, mit einer virtuoseren Ausbildung der Gewölbetechnik eine Erleichterung der baulichen Massen zu erreichen. Die strenge Würde, die sich in der compacten Geschlossenheit und der vorwiegend horizontalen Gliederung älterer Bauten ausspricht, weicht jetzt der Tendenz, die Massen zu durchbrechen und so viel als möglich den Eindruck des Lastenden zu vermeiden, ja zuletzt sogar das ästhetische Gleichgewicht durch eine einseitig vertikale Gliederung aufzuheben.

Schon in dem Allgemeinen der Anordnung macht sich diese Richtung geltend. Dort in den älteren, romanischen Bauten herrscht durchwegs die feste Mauermasse, die selbst da, wo die Schiffe mit Holzdielen bedeckt sind, nur wenige und geringe Oeffnungen zeigt, die Verhältnisse sind gedrückt, das Innere ist dunkel und verengt durch die unverhältnissmässig schwerfälligen Stützen. Hier, in dem gothischen Gebäude dagegen strebt Alles nach Licht und Höhe, die Wände sind vielfältig durchbrochen, Alles endlich ist dazu angelegt, mit dem Schmucke der Wölbung bedeckt und bekrönt zu werden, denn diese ist es, welche den gesammten Organismus beherrscht und deren rasche Ausbildung auch diejenige des gothischen Systemes überhaupt bestimmte.

Die romanische Architektur hatte, wie in so mancher Hinsicht, auch darin vorgearbeitet, so dass es sich lediglich darum handelte, aus den überlieferten Vortheilen die nöthigen Consequenzen zu ziehen. Wie die Kuppeln, mit denen die Römer ihre Thermen und Tempel überwölbten, so sind die Gewölbe, mit denen man anfänglich die romanischen Basiliken bedeckte, mehr gegossen, als regelrecht nach dem Gesetze des Steinschnittes gemauert. Es ist nun begreiflich, welche Stützen derartige Wölbungen, ganz abgesehen von der Wirkung des Seitenschubes, allein schon durch ihre passive Last erfordern. Sodann aber ist bei einer solchen Structur auch die Form des Kreuzgewölbes eine fast nur zufällige. Jene Gräten oder Diagonalrippen sind bloss zum Schein aus der Masse formirt, ohne structive Bedeutung, ja sie bedürfen vielmehr selbst der Stützung, denn man erkannte bald, dass der Grat gerade der schwächste Theil des Gewölbes sei, und noch schwächer wurde, je ungleicher die Schildbögen waren. Man suchte also diese Gräten zu stärken und fand

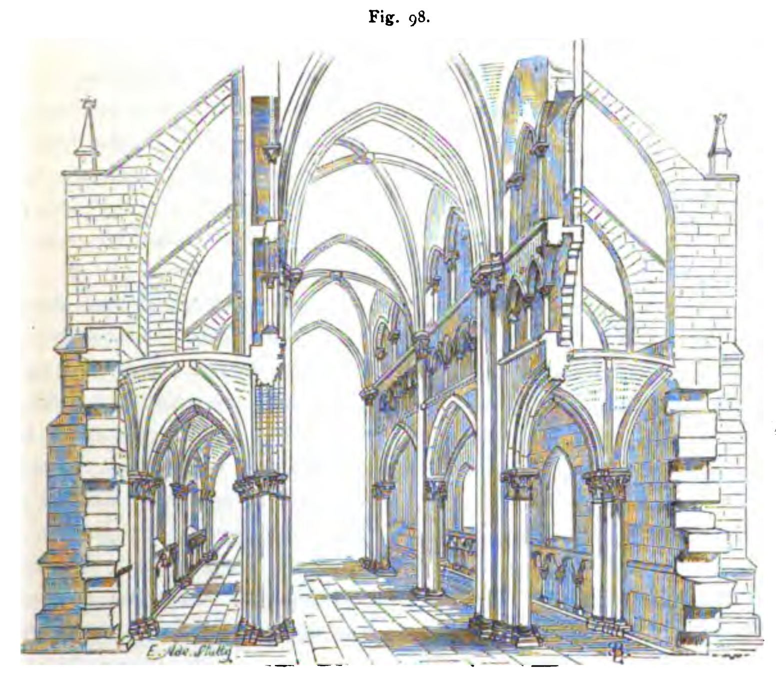
nun in einigen Gegenden schon im XI. Jahrhundert, das sicherste Mittel in der Einlage von selbständigen aus Keilsteinen gewölbten Rippen, die von den vier Stützpunkten aufsteigend die regelrecht gewölbten Kappen aufnehmen und zudem den ästhetischen Vorzug besitzen, dass sie die architektonischen Linien von den Stützen bis zum Gewölbescheitel fortsetzen. Diese beiden Diagonalrippen und die vier übrigen Bögen, welche das Gewölbe begrenzen, bilden somit ein förmliches Gerüste, sie dienen als Träger der Gewölbekappen, die ihrerseits, gewöhnlich aus einem leichteren Materiale construirt, nur die passive Bedeutung eines Verschlusses, einer Füllung besitzen, sie gleichen dem Zeltdache, das man über die Taue und Segelstangen spannt.

Diese neue Constructionsweise bot aber auch, abgesehen von dem ästhetischen Vorzuge, einen praktischen Nutzen. Jene Rippen nämlich, wie sie, ein Gerüste von selbständigen elastischen Bögen, die Gewölbekappen auf sich nehmen, leiten die ganze Last und den Schub derselben auf die vier Hauptstützpunkte zurück und brauchte man also, während die Wände nunmehr in beliebiger Weise erleichtert und durchbrochen werden konnten, nur noch für die Sicherung der isolirten Trageglieder, der Pfeiler und der Wanddienste in den Seitenschiffen, zu sorgen. Um diese Letzteren, die Wanddienste, vor dem Ausweichen zu sichern, hatte schon die romanische Architektur den Strebepfeiler angewendet. Grössere Schwierigkeiten verursachte die Sicherung des Mittelschiffes, dessen Hochbau mit seinen Gewölben so kühn über die Abseiten emporsteigt. Es war also nöthig, auch diesen ein entsprechendes Gegengewicht zu verschaffen. In der Längenrichtung des Gebäudes allerdings bot sich diese Aushülfe von selbst, indem der Schub, den das einzelne Gewölbe in diesem Sinne ausübt, jedesmal durch die Gegenwirkung der vorwärts und rückwärts anstossenden Joche aufgehoben wird. Anders in der Querachse des Gebäudes, wo einfache Strebepfeiler, wie man sie längs der Abseiten anzubringen pflegte, schon deshalb unzureichend gewesen wären, weil man ihnen auf den Tragepfeilern des Mittelschiffes nicht die erforderliche Basis hätte geben können. Man musste somit auf eine andere Aushülfe rathen und fand dieselbe in der Anwendung der Strebebögen (Fig. 98.). Die Strebepfeiler am Aeusseren der Seitenschiffe wurden noch höher, als bisher emporgeführt, so dass sie über die Bedachung emporstiegen. Von da aus wurde dann ein grosser offener Bogen schräg ansteigend bis zu derjenigen Stelle des Mittelschiffes geführt, wo diesem Letzteren von Seiten des Gewölbeschubes die meiste Gefahr drohte. Die Function dieser Strebebögen ist mithin dieselbe, wie sie schon früher die ansteigenden Halbtonnengewölbe (Fig. 70 oben) in den südfranzösischen und burgundischen Bauten erfüllten, nur mit dem Unter-

schiede, dass jene Halbtonnen der Decke des Mittelschiffes ein ununterbrochenes Widerlager gewähren, während der Gegendruck der Strebbögen nur auf diejenigen Punkte gerichtet ist, die durch das jedesmalige Zusammentreffen der Gewölberippen am meisten gefährdet sind.

Die Ausbildung dieses genialen Systemes wurde übrigens gefördert durch einen Fortschritt, der gleichzeitig in anderer Richtung geschah, durch die praktische Verwendung des Spitzbogens nämlich, der bekanntlich schon zu Anfang des XII. Jahrhunderts in den südfranzösischen Bauten in Aufnahme gekommen war.

Fig. 98.



* Kathedrale zu Lausanne.

Ueber das Alter und die Herkunft dieser Bauform sind die Meinungen verschieden. Während die einen Forscher den Ursprung derselben in den Höhlenbauten der Urvölker suchten, haben andere wieder mit Rücksicht auf die vermeintlich gothische Herkunft des Spitzbogens seine Anfänge in den Baumhütten der Germanen gesucht, indem sie darauf hinwiesen, wie zwei Bäume mit den Wipfeln künstlich verflochten diese Form vergegenwärtigen.[1]) Endlich ist dann auch mehrfach auf den

[1]) Diese Meinung hat schon Rafael in seinem Berichte über die Alterthümer Rom's an Leo X. geäussert. Cf. *Passavant*, Rafael von Urbino. Bd. I. S. 314.

Einfluss des Orients hingewiesen worden und diese ehedem verbreitetste Annahme hat wenigstens den einen Werth, dass sie uns auf die wahre Bedeutung dieser Bauform aufmerksam macht. So viel bekannt ist, sind es die Bauten der ägyptischen Araber, in denen der Spitzbogen zum ersten Male in wiederholter herkömmlich gewordener Anwendung auftritt. Es ist auch nicht unmöglich, dass derselbe durch die Vermittelung der sicilischen Araber im Westen Europas eingeführt worden sei. Allein man unterscheide sehr wohl zwischen dem Ursprung des Spitzbogens und dem eines sogenannten Spitzbogenstiles. Ersterer kann bekanntlich schon in den Thesauren Griechenlands, in den indischen Grottentempeln und vereinzelt auch in römischen Bauten nachgewiesen werden. Allein er erscheint hier bloss als eine geometrische Form, ohne praktische Consequenzen, und ebenso verhält es sich mit seiner Anwendung in der muhammedanischen Architektur. Auch hier ist seine Erscheinung eine fast nur zufällige, er bleibt ein Bogen und seine Anwendung ist, gleichviel ob er sich regelmässig und reihenweise wiederhole, oder ob er nur zur Abwechselung mit anderen Formen gemischt erscheine, eine rein formale, decorative.

Ganz anders verhält es sich damit in der Architektur des Abendlandes, wo der Spitzbogen schon früh zum Gewölbebau verwendet und damit auch zunehmend die Eigenschaften erkannt wurden, vermöge welcher diese Bauform sich zu einer völligen Umgestaltung des bisherigen Systemes eignete. Dieser praktische Werth des Spitzbogens erklärt sich denn auch sofort, wenn man denselben mit dem Rundbogen vergleicht. So sahen wir früher, dass zwei Rundbögen ungleichen Durchmessers niemals dieselbe Scheitelhöhe erreichen können, weil diese durch den Radius bestimmt wird, mit welchem der Halbkreisbogen gezogen ist. Ein Spitzbogen dagegen setzt sich aus zwei Kreissegmenten zusammen, er kann somit, wenn die Mittelpunkte dieser Kreistheile ganz nahe beisammen liegen, sehr weit und halbkreisähnlich gestaltet werden, umgekehrt aber entsteht bei entfernteren Mittelpunkten ein sehr steiler und schmaler Spitzbogen.

Bei der Dehnbarkeit dieser Bogenform war es also möglich, auch ein rechteckiges Gewölbejoch auf allen vier Seiten mit gleich hohen Bögen zu überspannen und hätte es mithin nur der Consequenz bedurft, um mit Hülfe dieses Vortheiles sofort das frühere System der Doppeljoche zu beseitigen. Allein auch darin war der Uebergang ein allmäliger

---

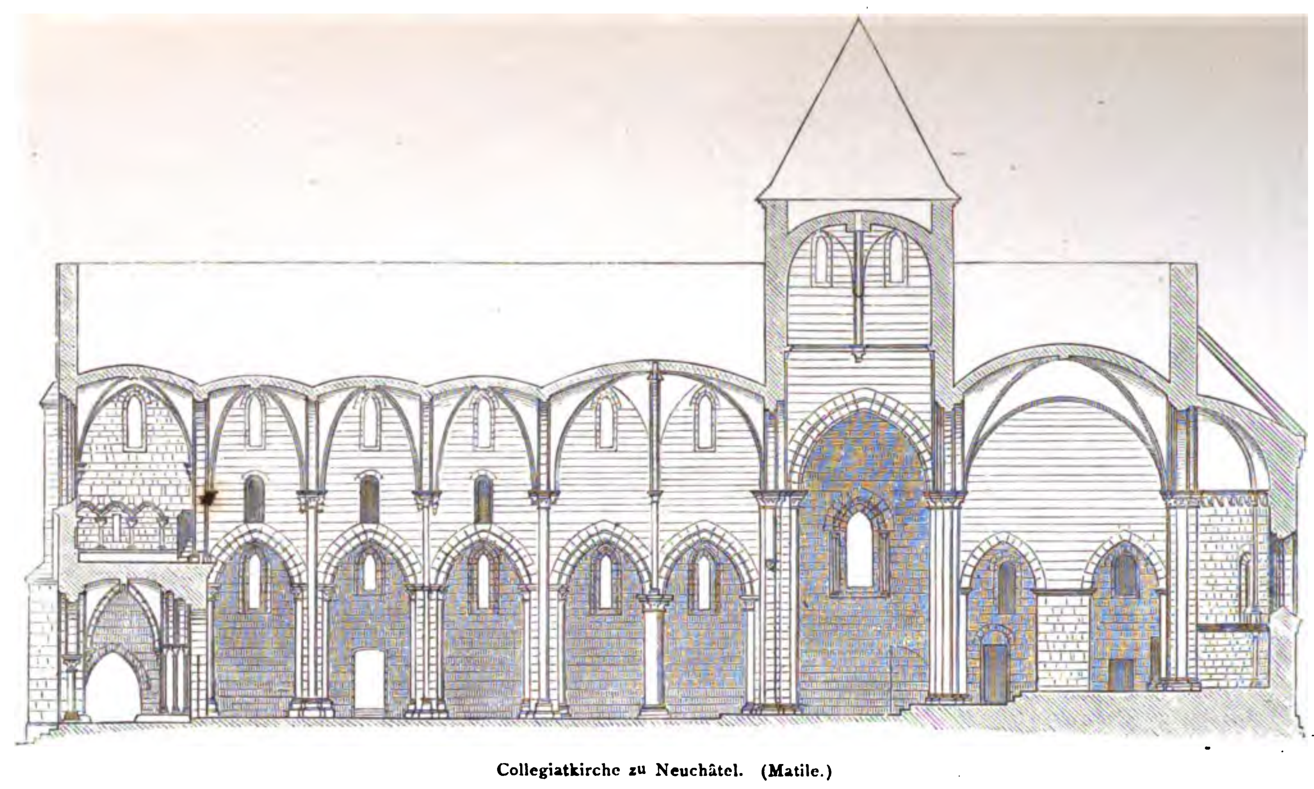
Ueber die verschiedenen anderen Hypothesen vgl. *Schnaase* Bd. IV. S. 205 und die Zusammenstellung erläuternder Illustrationen bei *Agincourt*, Architektur Taf. XLVI.

und mussten erst eine Reihe von Durchgangsstadien überwunden werden, bevor man zu unumschränkter Herrschaft über diese Vortheile gelangte. Nicht bloss in der zurückgebliebenen Schweiz, sondern auch in Deutschland, ja selbst in Frankreich hielt man sich in erster Linie an das Aeussere der Form, die freilich an und für sich schon, verglichen mit dem Rundbogen, den Vortheil einer grösseren Höhe und mithin eines geringeren Seitenschubes gewährt, aber zu weiterer Verwerthung vorerst nicht gelangte.[1]) Man versuchte es vielmehr auf Grund des bisherigen Systemes zu einem Fortschritte zu gelangen. Jene Rippen, mit denen man das Kreuzgewölbe zu unterziehen pflegte, sind, wie bereits erwähnt, als eine Fortsetzung der darauf bezüglichen Dienste zu betrachten. In der romanischen Epoche nun wurden diese Rippen in möglichst einfacher Weise angewendet, im Mittelschiffe so, dass je zwei schräg einander gegenüberstehende Hauptpfeiler durch dieselben verbunden wurden, und das einzelne Gewölbequadrat demnach in diagonaler Richtung durch zwei solcher Rippen gekreuzt wurde. Während somit die ganze Last der Decke auf den Hauptpfeilern ruhte, blieben die Zwischenpfeiler, weil diese nur die Gewölbe der Abseiten trugen, gegen das Mittelschiff zu ohne Dienste, ihre Kraft war also nur unvollständig benutzt. Erst allmälig dachte man darauf, auch diese Zwischenpfeiler mit dem Gewölbe des Hauptschiffes in Zusammenhang zu bringen und diess geschah nun dadurch, dass man auf denselben eine schlanke Wandsäule errichtete, von welcher man alsdann eine dritte Rippe, eine sogenannte Hülfsrippe quer unter der Mitte des Kreuzgewölbes emporsteigen liess, so dass dieses (wie beispielsweise das östliche Schiffsgewölbe der Collegiatkirche von Neuenburg (Fig. 99) aus sechs, statt, wie bisher, nur aus vier Kappen bestand. Wie sich nun in Folge dieser Neueruug die Zahl der Schildbögen verdoppelte und mithin auch die Anwendung verschiedenartiger Spitzbögen in einem und demselben Joche erfolgte, war es kein weiter Schritt mehr, der zu den letzten Consequenzen führte. Das Gerippe der nothwendigen Bögen war vorhanden, man brauchte nur die durch die Hülfsrippe erfolgte Theilung zu benutzen, um aus dem einen sechstheiligen zwei viertheilige Gewölbe zu machen, und die endgültige Lösung des Problemes, für Haupt- und Seitenschiffe eine gleiche Anzahl von Jochen zu erhalten, war, wie diess die westlichen Gewölbe der vorhin genannten Kirche zeigen, erreicht.

Nunmehr konnte auch eine Rückwirkung auf die stützenden Theile, auf die Bildung der Pfeiler, nicht mehr ausbleiben. Hatte man diese,

[1]) *Schnaase* Bd. V. S. 55. n. 1 nimmt an, dass man in Frankreich bis um die Mitte des XII. Jahrhunderts nur quadratische Gewölbe kannte.

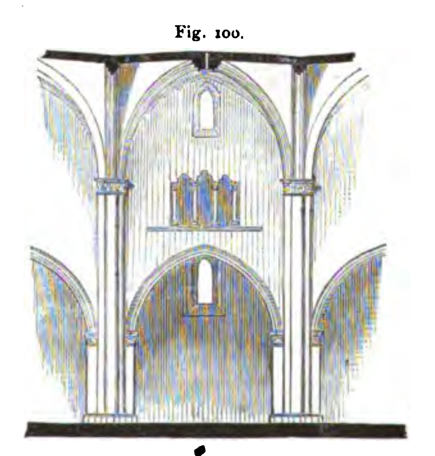
Fig. 99.



Collegiatkirche zu Neuchâtel. (Matile.)

so lange das System der Doppeljoche seine Geltung bewahrte, abwechselnd stärker und leichter gebildet, so war jetzt dieser Unterschied, weil alle Stützen denselben Antheil an der Last der Gewölbe nehmen, nicht mehr geboten. Man gab also den sämmtlichen Pfeilern die gleiche Form und eine, im Verhältniss zu den früheren Stützen, grössere Leichtigkeit. Ueber die Gliederung freilich war man anfangs im Unklaren. In den frühgothischen Bauten Frankreichs z. B. kommt der einfache Rundpfeiler weitaus am häufigsten vor. Allein diese Stütze hatte den Nachtheil, dass sie in keiner directen Beziehung zum Gewölbe steht, dessen Dienste ganz unmotivirt über dem Kapitäle anheben. Es handelte sich also darum, diesen Zusammenhang deutlicher auszudrücken und diess geschah dadurch, dass man anderswo an der herkömmlichen romanischen Gliederung festhielt und die Fronten und Einsprünge des rechtwinkelig ausgekanteten Pfeilers mit einer Anzahl von Dreiviertelssäulen versah, so dass jedem Bogen und jeder Rippe ein schon vom Fussboden aufsteigender Dienst entsprach. Aber auch diese Form, in den frühgothischen Bauten der Schweiz die gebräuchlichste, befriedigte nicht, sie erschien zu schwerfällig, zu sehr an die Massenhaftigkeit des älteren Stiles erinnernd, überdiess hatten die vorspringenden Winkel dieser Pfeiler ihre Bedeutung verloren, da die Wand, der sie angehörten, nicht mehr existirte. So kam man wieder auf den Rundpfeiler zurück, umgab ihn jetzt aber mit einer Anzahl von Dreiviertelssäulen, zunächst mit vier solchen, wie diess in der Kirche von Moudon der Fall ist, dann auch mit mehreren, je nach der Zahl der Gewölbegurten und Bogengliederungen, was in der Schweiz aber erst seit dem XIV. Jahrhundert aufkam. Die gewöhnliche Anordnung war dann diejenige, dass die vier Dienste, für die Archivolten und Quergurten durch stärkere, die vier anderen, für die Diagonalrippen bestimmten, durch dünnere Dreiviertelssäulen gebildet wurden. Jene pflegt man als die alten, diese als junge Dienste zu bezeichnen.

Fig. 100.



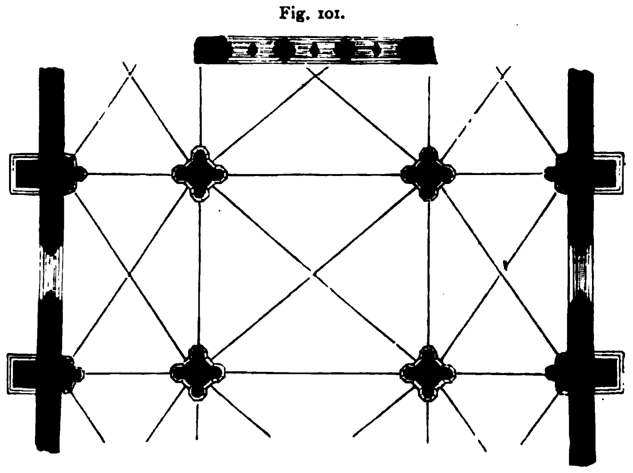
Kirche zu Moudon.

Die Function des Pfeilers wird also ausschliesslich durch die sogenannten Dienste erfüllt, während der Kern, um den sich dieselben gruppiren, nur die Bedeutung eines kräftigenden Bindegliedes besitzt. Die Rundform des Kernes ist mithin eine rein zufällige, ja seiner Bedeutung

sogar widersprechende, denn sie isolirt die Dienste, statt sie organisch zu verbinden und das Ganze macht den Eindruck einer willkürlichen Zusammenfügung gleichartiger Glieder. Auch diess erkannte man und hob daher die selbständige Bedeutung des Pfeilerkernes auf, indem man die Dienste durch concave Einschnitte, kräftige Hohlkehlen und später wohl auch durch andere, complicirtere Gliederungen verband.

Die so beschaffene Stütze, der Bündelpfeiler ruht gewöhnlich auf einer achteckigen Basis, auf welcher die einzelnen Dienste entweder unmittelbar anheben, oder ihrerseits wieder mit eigenen Postamenten und Basen versehen sind. Die Form dieser Letzteren ist in den älteren Bauten noch die bekannte attische, aber sie ist weichlicher und platter,

Fig. 101.



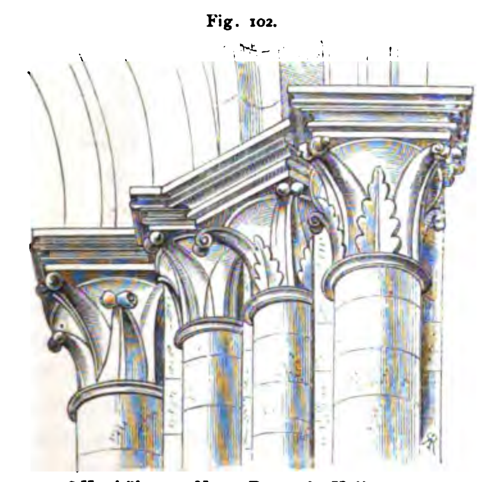
* Kirche zu Moudon.

das Ganze folglich niedriger, als im romanischen Stile. Die Hohlkehle ist tief unterschnitten, die Wulste sind flach gedrückt und laden in der Regel über die Plinthe aus. Dadurch verlieren denn auch die Eckblätter ihre Bedeutung und verschwinden in der Folge gänzlich. Hat der Pfeiler sodann eine gewisse Höhe erreicht, so setzen zunächst diejenigen Dienste ab, welche als Träger der Archivolten und der Gewölbe in den Seitenschiffen fungiren, dazwischen, vor der Hochwand, steigen noch höher die auf das Mittelschiff bezüglichen Dienste empor, bis sie unterhalb des Gewölbes die Rippen aufnehmen (Fig. 100.).

Auch jetzt pflegte man, wie in romanischer Zeit, die Stütze mit einem Kapitäle zu bekrönen. Aber als die eigentlichen Gewölbträger sind doch nur die Dienste wirksam, daher denn beim Abschlusse des Pfeilerbündels unter den Archivolten und dem Gewölbe des Hauptschiffes nicht

der Kern, sondern nur die aus demselben hervortretenden Dienste mit einem Kapitäle bekrönt wurden. Das Kapitäl ist bekanntlich ein der Antike entlehntes Motiv, das aber bis in die spätgothische Epoche beibehalten wurde. Es soll den Conflict versinnlichen, der durch die Gegenwirkung der verticalen Säule und der ursprünglich horizontalen Last entsteht. Der verticale Träger, die Säule, stemmt sich, die Last dagegen drückt mit Anstrengung auf diesen Widerstand. Diesen Conflict nun wusste die antike Bausymbolik dadurch auszudrücken, dass man sich die Bekrönung der Säule in Form eines Blattkranzes dachte, der sich unter dem Drucke des darauf ruhenden Gebälkes in einer zarten Schwingung vornüber neigt. Eine solche Auffassung jedoch erschien in der Gothik nicht statthaft. Hier steht die Säule, d. h. der einzelne Dienst, in unmittelbarer Beziehung zu dem Bogen des Gewölbes. Würde man also das gothische Kapitäl gar zu wuchtig gestalten, so würde der enge Zusammenhang zwischen den Diensten und den Gewölben aufgehoben. Schon in den ältesten Bauten, welche die Schweiz aus gothischer Zeit besitzt, lässt sich das allmälige Entstehen dieser Anschauung verfolgen. Hatte man z. B. in den unteren Theilen der Kathedrale zu Genf noch romanische Formen, korinthisirende und figurirte Knäufe verwendet, so zeigen die

Fig. 102.



Kapitäle aus Notre-Dame de Valère. Sitten.

Fig. 103.



Kapitäl aus dem Chor der Dominikanerkirche in Basel.

Kapitäle des Hochbaus bereits die ausgebildeten Typen der Frühgothik. In der Kathedrale von Lausanne ist diese Bildung fast ausschliesslich herrschend, und in dem ganzen Gebäude wohl kaum Ein Knauf zu finden, das noch figürliche Motive zeigte. Die in den frühgothischen Bauten unseres Heimathlandes weitaus am häufigsten vorkommende Form ist die des sog. Knospenkapitäles (Fig. 102), ein Typus, den schon die roma-

nischen Architekten erfunden hatten und der namentlich in französischen Bauten mit Vorliebe verwendet wurde. Den Körper bildet ein schlanker Kelch, dessen Form am ehesten mit einer umgekehrten Glocke zu vergleichen ist. Diesen Kelch umgiebt ein Kranz von lanzettförmigen, meistens ungezahnten Blättern, die unterhalb der stark vortretenden Deckplatte knollenartig ausladen. Hin und wieder wohl mischen sich in diese abstracten Formen auch Nachahmungen natürlicher Bildungen, bis endlich der Realismus die Oberhand gewinnt, was zum ersten Male in den zierlichen Kapitälsculpturen der Kirche von **Moudon** zu beobachten ist. Epheu, Eichenlaub, wilde Rosen, kurz alle die populären Pflanzen, welche die nordische Vegetation hervorbringt, werden jetzt zum Vorbilde genommen und oft mit überraschender Naturtreue copirt. Alle diese Ornamente jedoch pflegte man nur lose, in Form von einzelnen Blättern oder Büscheln anzubringen, so dass die Kelchform des Kapitäles nicht durch dieselben verdeckt wird, sondern überall zwischen dem Laubwerk hervorblickt (Fig. 103.). Man wahrte auf diese Weise die Bedeutung des Kapitäls als eines bekrönenden Gliedes, ohne allzusehr den Zusammenhang zu unterbrechen, der zwischen dem Dienste und den Rippen bestehen soll.

Auch diese letzteren, die Gewölberippen, Gurtungen und Archivolten wurden jetzt anders gegliedert, als diess in der früheren Epoche zu geschehen pflegte. Während sie in romanischer Zeit sehr oft nur viereckig, polygon oder wulstförmig profilirt wurden, erhalten sie jetzt eine elegante birn- oder herzförmige Gliederung, oder sie bestehen aus zwei Rundstäben, die in der Mitte mit einer dreieckigen Kante oder auf einer Hohlkehle zusammenstossen (Fig. 104.). Selbstverständlich richtet sich die Stärke und folglich auch die Gliederung dieser Bögen nach dem Durchmesser der Dienste, auf denen sie ruhen, und der Function, welche sie erfüllen. Während daher die Diagonalrippen meistens schwächer und einfacher gebildet sind, erhalten die vier anderen Hauptbögen, insbesondere aber die Archivolten und Quergurten, eine reichere Gliederung, so dass dann öfters mehrere Dienste für einen und denselben Bogen beansprucht werden.

Fig. 104.



Gewölberippen. Kathedrale zu Genf.

Wie der Beginn des Gewölbes, so verlangt endlich der Schluss desselben eine bedeutsame Auszeichnung. Dass hiezu die einfache Kreuzung der beiden Diagonalen nicht genügte, hatte man wohl von Anfang an gefühlt, überdiess war es auch praktisch rathsam, den Scheitel des Gewölbes durch eine selbständige Einlage zu neutralisiren. Man liess daher die Diagonalrippen entweder mit einem

offenen aus Keilsteinen gebildeten Kranze zusammentreffen, oder man bezeichnete diesen Kreuzungspunkt durch einen Schlussstein, ein Kreisrund gewöhnlich, dessen Untersicht mit einer Rosette oder wohl auch mit figürlichen Darstellungen geschmückt zu werden pflegte.

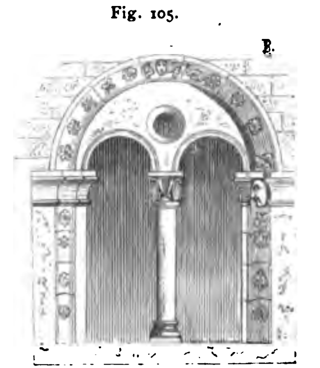
So besteht denn das gothische Gebäude streng genommen aus einem blossen Gerüste von Pfeilern und Bögen. Alles was sonst noch zu erblicken ist, das Zwischenwerk der Gewölbekappen und die Wände, dient nur als Füllung, als passiver Verschluss, der dazu bestimmt ist, zu decken und das Innere von der profanen Aussenwelt abzuschliessen. Es konnte daher nicht fehlen, dass man bald danach strebte, die Wandflächen in grösserem Maasse, als diess bisher geschehen war, zu durchbrechen, insbesondere aber die Mauermassen über den Archivolten des Mittelschiffes so viel wie möglich zu verringern.

In der vorigen Epoche hatte man über den Abseiten grösserer Kirchen in der Regel Galerien angebracht, deren nach dem Mittelschiffe geöffnete Arcaden wesentlich zur Entlastung der Archivolten beitrugen und überdiess einen malerischen Anblick gewähren. Indessen ein kirchliches Bedürfniss war nicht vorhanden, welches diese Emporen erforderte. Auch verursachte die Anlage derselben manche Unbequemlichkeiten; sie wehrte der Höhenentwickelung der Abseiten und hemmte den Zugang des Lichtes nach dem Hauptschiffe. Endlich hatten diese Emporen auch ihre constructive Bedeutung verloren, seitdem die Sicherheit, die sie dem Hochbau des Mittelschiffes gewähren sollten, durch die Anwendung der Strebebögen ausser Zweifel lag. Dennoch mochte man nicht auf den malerischen Reiz dieser Galerien verzichten und war es auch sonst noch wünschenswerth, ein zweites Stockwerk zu besitzen, denn der complicirte Organismus des gothischen Gebäudes erforderte mancherlei Reparaturen und diese waren um so leichter auszuführen, je zugänglicher dasselbe in seinen verschiedenen Bestandtheilen blieb. Man brachte daher an der Stelle der Emporen ein sogenanntes Triforium an, ebenfalls eine Galerie, die sich aber nicht mehr über die Seitenschiffe ausdehnte, sondern nur als ein schmaler, oft kaum zwei Fuss breiter Gang in der Mauerstärke ausgespart und durch eine Reihenfolge von Rund- oder Spitzbögen auf schlanken Säulen nach dem Mittelschiff geöffnet ist. Bald ging man noch weiter und verdoppelte diese wirklich effectvollen Galerien derart, dass man unmittelbar über der ersten noch eine zweite, höhere und weitere Arcadenstellung vor den Fenstern des Mittelschiffes anbrachte (Fig. 98 oben).

Eine nicht minder wichtige Neuerung betraf endlich die Gliederung der Fenster, die man jetzt ebenfalls in grösseren Dimensionen und zahlreicher als früher anzubringen pflegte. In den heimischen Bauten freilich blieb die einfache Form des ungetheilten Spitzbogenfensters noch

lange die herrschende und die Gliederung desselben die nämliche, wie sie schon in der vorhergehenden Epoche aufgekommen war. Erst im XIII. Jahrhundert ist auch hierin eine reichere Entwickelung zu beobachten. Der Ursprung des gothischen Fensters beruht auf dem Gesetze der Gruppirung, das sich schon früher, insbesondere für die Befensterung der Profanbauten und Kreuzgänge, ausgebildet hatte. Dort wurden zwei durch eine mittlere Säule getrennte Oeffnungen von einem gemeinschaftlichen Blendbogen umschlossen und die zwischen dem Letzteren und den Fensteröffnungen befindliche Mauerfläche, das Bogenfeld, mit einem Kreisrund, einer drei- oder vierblätterigen Rosette durchbrochen (Fig. 105). Später wurden die Rundbögen zu Spitzbögen, während man das Bogenfeld sowohl, als die kräftige Zwischensäule noch immer beibehielt. Mit dem Auftreten der Gothik dagegen erwachte mehr und mehr das Streben, die Flächen zu durchbrechen und die stützenden Theile zu erleichtern. Die Zwischenstütze zwischen den Fenstern reducirt sich auf einen schlanken stabartigen Pfeiler oder Pfosten, bald auch ist die steinerne Fläche ver-

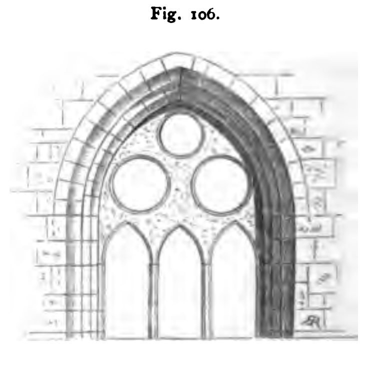
Fig. 105.





Fenster am Haus zum Loch. Zürich.

Fig. 106.

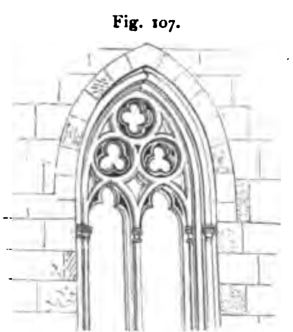


* Fenster an der Kirche zu Lucens.

schwunden, an ihre Stelle tritt ein grosser offener Kreis von einem dünnen Ringe umschlossen, der nur die äusseren Seiten (Extrados) der Fensterbögen und die inneren (Intrados) des sie gemeinsam umschliessenden Hauptbogens berührt, sonst aber freischwebend zwischen denselben erscheint. Die Mauermasse ist also gänzlich verschwunden und an ihre Stelle tritt nunmehr ein leichtes Stab- oder Gitterwerk von senkrechten Pfosten, von Spitzbögen und dem darüber befindlichen Kreise, das Ganze von den offenen Hauptbogen umschlossen. Wie früher so pflegte man auch jetzt die Fensterbank und die Leibung des Hauptbogens, Erstere um dem Abfluss des Wassers und Diese, um das Eindringen des Lichtes zu begünstigen, als eine von innen nach aussen sich öffnende Schräge zu gestalten, mit dem Unterschiede jedoch, dass diese Ausschrägung des

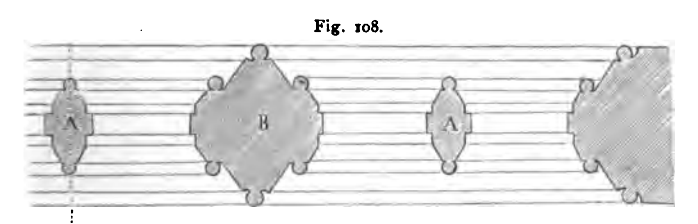
Hauptbogens jetzt nicht mehr eine glatte blieb, sondern, gleich den Arcaden des Schiffes durch einen Wechsel von vorspringenden und eingekehlten Gliederungen belebt wurde. Auch dem Stabwerk der Pfosten, den Bögen und Kreisen gab man eine ähnliche Profilirung, die gewöhnlich aus zwei auf einem Rundstabe zusammentreffenden Schrägen oder Hohlkehlen besteht und den innersten Gliedern des Hauptbogens entspricht. Jenen Rundstab, wie er denn eine Erinnerung an die Herkunft des Pfostens aus der Säule ist, pflegte man in den älteren Bauten mit einer Basis und einem Kapitäle zu versehen. Ueber dem Letzteren setzt sich der Rundstab als eine die Bögen und den Kreis begleitende Gliederung fort und zwar so, dass überall, wo zwei Bögen mit miteinander, oder mit einem Kreise zusammentreffen, die denselben vorgesetzten Rundstäbe oder Wulste sich durchdringen, in einander übergehen, ein einziger Rundstab mithin, wie ein Faden, die ganze Zeichnung begleitet (Fig. 107). An diese einmal festgestellte Form knüpfte sich bald eine Reihe von Neuerungen, die alle darauf hinzielten, die Gliederung der Fenster zu bereichern. Die unteren Spitzbögen wurden verdreifacht und vervierfacht. Dann fing man an, dieselben paarweise durch grössere zu umschliessen, die ihrerseits wieder gemeinsam von dem Hauptbogen umrahmt werden. Diess hatte nun auch eine Einwirkung

Fig. 107.



Frühgothisches Maasswerkfenster.

Fig. 108.



* Fenstergrundriss. Moudon.

auf die Bildung der Stützen zur Folge. Man liess jetzt grössere und kleinere, sog. alte und junge Pfosten mit einander wechseln. Diejenigen nämlich, aus welchen sich nur zwei kleinere Bögen entwickeln, behielten die einfache oben geschilderten Form (Fig. 108 AA), während die anderen Pfosten, aus welchen nicht bloss zwei kleine, sondern auch zwei grössere Bögen entspringen, aus einem stärkeren Kerne und drei Rundstäben, einem mittleren und zwei seitlichen, gebildet wurden (Fig. 108 B). Wie nun durch die vermehrte Zahl der Bögen und Kreise der Anblick der Fenster

ein zunehmend stattlicherer wurde, empfand man allmälig den Eindruck der Leere, den diese weiten und kahlen Oeffnungen ausübten. Man fing daher an, dieselben mit kleeblattförmigen Mustern zu füllen, wozu man sich kleiner sphärischer Dreiecke, sogenannter Nasen (Fig. 109) bediente, die sich von der Hohlkehle der Einrahmung ablösend in die Bögen und Kreise vorspringen und je nach der Zahl, in der sie angewendet werden, eine drei- vier- oder fünfblätterige Rosette, einen Drei-, Vier- oder Fünfpass u. s. w. bilden. So entstand das Maasswerk, wie man diese Bogenfüllung der Fenster im Gegensatze zu dem verticalen Stabwerk der Pfosten nennt, ein Wechsel mannigfaltigster Combinationen, die sich alle auf das Kreisrund zurückführen lassen. In den frühgothischen Bauten sind diese Formen noch einfach und ausschliesslich constructiv, aber schon im XIV. Jahrhundert erwachte die Vorliebe für gekünstelte Formen, die endlich, im XV., zu einer völligen Missachtung architektonischer Gesetzmässigkeit und zu den abenteuerlichsten Combinationen führte.

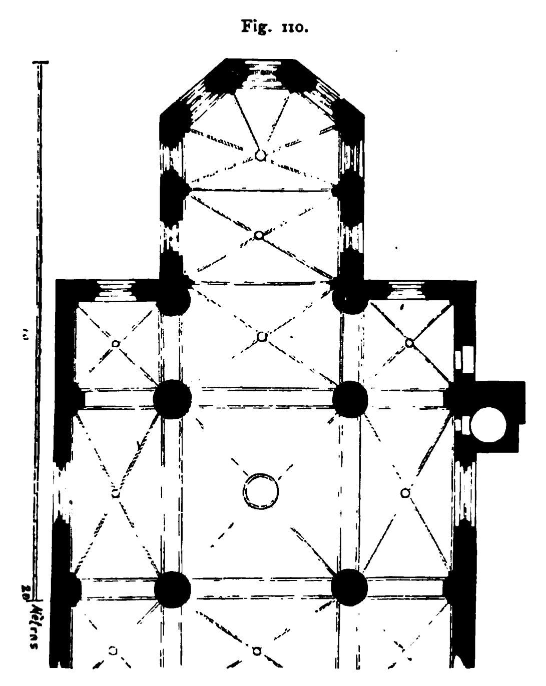
Fig. 109. Nase.

Es konnte nicht ausbleiben, dass mit den soeben geschilderten constructiven Fortschritten auch die weitere Ausbildung des kirchlichen Schemas überhaupt erfolgte. Die Eintheilung des Langhauses zwar blieb in den heimischen Bauten die dreischiffige und die Anlage von Kapellenreihen, mit denen man anderswo schon im XIII. Jahrhundert die Seitenschiffe grösserer Kirchen begleitete, kam hier zu Lande erst im XV. Jahrhundert auf. Sehr früh dagegen, mit den ersten Anfängen der Gothik, begann eine Umbildung des Chores. Die Anlage von Krypten zunächst, die in der vorigen Epoche bei grösseren Bauten nur selten fehlten, wird jetzt überall aufgegeben, und zwar scheint es, mit vollem Bewusstsein. Man liebte diese finsteren Hallen nicht mehr, das Heiligthum sollte im hellsten Lichte erscheinen.[1]) Die Folge davon war, dass sich der Chor jetzt nur noch um wenige Stufen über das Langhaus erhob. Immerhin wollte man auch jetzt noch eine Auszeichnung für denselben gewahrt wissen und die Trennung des Heiligthums von der „Laienkirche", dem für die Gemeinde bestimmten Schiffe, beibehalten. Man errichtete daher zwischen Chor und Schiff einen sogenannten Lettner (Lectorium), eine Querbühne, die ge-

[1]) Eine merkwürdige Stelle, welche die Abneigung gegen diese Einrichtung bezeugt, theilt *Schnaase* im IV. Bande S. 164 seiner Gesch. d. bild. Künste mit. Erst in spätgothischer Zeit scheint wieder eine Vorliebe für solche Anlagen aufgekommen zu sein, wenigstens kommen Krypten in schweizerischen Bauten aus dem XIV. und XV. Jahrhundert öfters vor, so in der Stiftskirche von *Zurzach*, in den Kirchen zu *Elgg* (Ct. Zürich) und *Appenzell*. Dagegen dürfte es fraglich sein, ob die unter den Chören von S. Johann in *Schaffhausen*, S. Johannes zu *Ems* bei Chur und der Pfarrkirche zu Zuz befindlichen Räume die Bedeutung wirklicher Krypten hatten.

wöhnlich aus drei neben einander befindlichen Gewölbejochen besteht und vorwärts und rückwärts, von reichgeschmückten Bogenstellungen getragen wird. Auf dem Lettner selbst befindet sich eine schmale Empore, auf welcher gewöhnlich ein Lesepult und in der Mitte zuweilen ein grosses Crucifix errichtet ist. Das älteste Beispiel dieser Einrichtung in der Schweiz ist der noch aus dem XIII. Jahrhundert stammende Lettner in der Valeriakirche bei Sitten. Ein zweites höchst schmuckvolles Lectorium aus derselben Zeit, das sich in der Kathedrale von Lausanne befand, soll erst zu Anfang dieses Jahrhunderts zerstört worden sein.

Fig. 110.

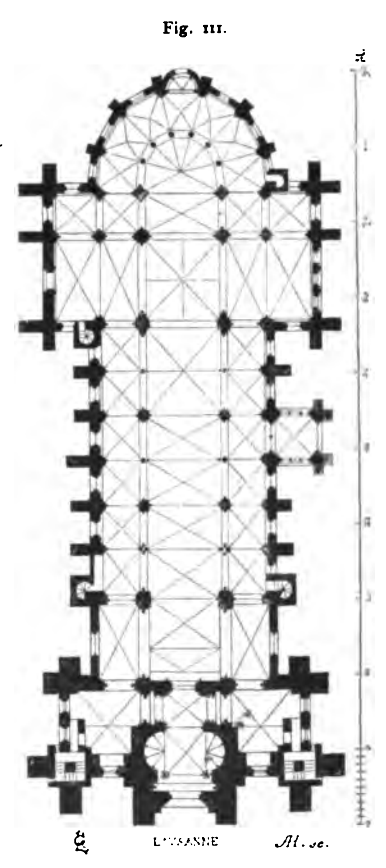


* Klosterkirche S. Johannsen bei Erlach.

Schon mit dem ersten Auftreten der Gothik beginnt denn auch eine Veränderung des bisherigen Chorgrundrisses. Die einfache Form der halbrunden Apsis genügte nicht mehr; an ihre Stelle tritt jetzt ein polygoner Abschluss, eine Anlage, die sich schon desshalb empfahl, weil sich mit derselben eine grössere Zahl von Fenstern verbinden liess, als diess bei einer halbrunden Tribüne der Fall sein konnte. Während die halbrunde Chormauer nämlich der darauf ruhenden Halbkuppel ein ununterbrochenes Widerlager gewährt und desshalb durch jede grössere Oeffnung geschwächt wird, erfüllen die Ecken eines Polygones gewissermaassen die

Function von Strebepfeilern, zwischen denen die Wandflächen mit beliebig grossen und zahlreichen Fenstern durchbrochen werden können. Ueberdiess fiel damit der unschöne Anblick doppelter Curven weg, welchen die bisher in einer halbkreisförmigen Mauer angebrachten Rundbogenfenster darboten. Aber auch das neue Gewölbesystem, die Eintheilung der Decke in dreieckige Felder, bedingte die Anwendung des polygonen Chorabschlusses. Gewöhnlich wurde derselbe aus drei Seiten gebildet, deren mittlere der Façade parallel war. Da ferner der Schlussstein, in welchen die von den Ecken aufsteigenden Rippen zusammentrafen, ausserhalb des Polygones lag, mussten, um demselben das nöthige Widerlager zu verleihen, zwei andere Diagonalen in entgegengesetzter Richtung nach diesem Mittelpunkte geführt werden, was dadurch geschah, dass man das Polygon nach Westen hin durch zwei den übrigen Seiten gleiche Schenkelmauern verlängerte, und von da aus die neuen Diagonalen nach dem Schlusstein spannte, in welchem somit die sämmtlichen Rippen, wie Strahlen in einem Centrum, zusammentreffen. (Fig. 110). Gewöhnlich wurde das Chorpolygon aus drei Seiten des Achtecks, bei grösseren Kirchen, in der Kathedrale von Genf z. B., wohl auch aus fünf Seiten des Zehnecks gebildet. Höchst selten — in den schweizerischen Bauten ist diess nur in S. François zu Lausanne der Fall — kömmt es vor, dass die Zahl der Seiten eine gerade ist, so dass dann die Mitte des Chorabschlusses durch eine Ecke gebildet wird. Im Gegensatze ferner zu der einfachen Choranlage romanischer Bauten, die oft nur aus einer einfachen Apsis in unmittelbarem Anschlusse an das Langhaus besteht, ist das gothische Polygon stets mit einer Verlängerung von wenigstens einem, in der Regel aber mehreren westlich darauf folgenden Jochen versehen. Höchst selten dagegen findet sich jene besonders in französischen Bauten so häufige Auszeichnung des

Fig. 111.



Kathedrale zu Lasanne.

Chores durch einen die Fortsetzung der Seitenschiffe bildenden Umgang. Das schon beschriebene Münster zu Basel und die Kathedrale von Lausanne (Fig. 111) zeigen die einzigen Beispiele einer solchen Anlage. Auch das Querschiff fehlt mitunter sogar bei grösseren Bauten, so beispielsweise in den allerdings späteren Münstern von Freiburg und Bern. Ist in älteren Bauten ein solches vorhanden, oder angedeutet, so pflegte man auch jetzt noch zuweilen, so in der Kathedrale von Lausanne und der Collegiatkirche zu Neuenburg, die Vierung durch einen thurmartigen Hochbau auszuzeichnen, der im Inneren mit einem achttheiligen Rippengewölbe bedeckt und in dem ersteren Gebäude mit zwei übereinander befindlichen Galerien von spitzbogigen Säulenstellungen geschmückt ist. (Fig. 99 und 122).

Betrachtet man diese gothischen Bauten, deren innere Anlage in ihren hauptsächlichsten Bestandtheilen geschildert worden ist, so lässt sich wohl nicht verkennen, dass, bei aller Grossartigkeit der Raumverhältnisse und trotz der reichen und mannigfaltigen Gliederung aller Theile, die Wirkung des Ganzen nur eine unvollkommene ist, wenn diese Bauten, wie wir sie heute wohl meistens schauen, der farbigen Ausstattung entbehren. Man bewundert den kühnen Organismus und die Fülle malerischer Durchblicke, man staunt über den Zug der Linien, die unaufhaltsam das Auge nach oben lenken und dennoch ist ein Gefühl der Nüchternheit beim Anblicke dieser vorwiegend constructiven Formen nicht zurückzuweisen. Man vermisst die Wärme und den Schmelz der Farben und fühlt sogleich den Eindruck der Leere, den das kritische Tageslicht in diesen Hallen erweckt. Die Gothik hat, wie die romanische Architektur, die Mitwirkung der Malerei in allen Schöpfungen verlangt, nur dass jetzt dieser polychrome Schmuck in einer anderen Weise angewendet wurde, als diess früher der Fall war. Jene grossen Cyklen biblischer und legendarischer Bilder, mit denen man die romanischen Bauten zu schmücken pflegte, fanden an den baulichen Massen ihre Stelle nicht mehr, seitdem man die Wände, wo immer diess möglich war, zu durchbrechen pflegte. Wohl aber boten jetzt die zahlreichen und grossen Fenster, einen weiten Spielraum zur malerischen Ausschmückung dar und eine solche war gerade an dieser Stelle um so erwünschter, als, wie bereits erwähnt, die Fülle des Lichtes, welche von überall her in diese Bauten strömte, einer sanften Milderung nothwendigerweise bedurfte. Schon in romanischer Zeit hatte man angefangen, die Fenster mit bunten Gläsern auszustatten, erst wohl nur mit einfachen teppichartigen Mustern, bald aber auch mit einzelnen Figuren, die aus kleinen buntfarbigen Stücken zusammengesetzt wurden. Die Gothik mit ihrer reichen Fenstergliederung und den spielenden Formen des Maasswerkes forderte in noch weit

höherem Grade auf, diesen Schmuck zu vervollständigen. Eigneten sich die Füllungen der Bögen vor allem zur ornamentalen Ausstattung, oder zur Anbringung erläuternden Beiwerkes, so bot der Raum zwischen den Pfosten die Flächen für die grösseren figürlichen Darstellungen, die erst einzeln in Parallele gesetzt und bald auch zu vielgliederigen Cyklen vereinigt wurden. So bot die Glaswand ein Feld, auf dem sich die Kunst des Malers in den grossartigsten Schöpfungen erging und Cyklen schuf, die an Ausdehnung und Reichhaltigkeit der Beziehungen den grossartigen Bilderserien romanischer Bauten gleich kamen.

Es leuchtet nun ein, dass dieses heitere Spiel der Farben, einmal in so grossartiger Weise entfaltet, nicht ohne Einwirkung auf den Schmuck der übrigen Theile blieb. Von der buntfarbigen Ausstattung der Fenster zur Bemalung der architektonischen Glieder war kein weiter Schritt mehr. Dem Modernen freilich, der sich an die scharfe Sonderung der Plastik von der Malerei gewöhnt hat, fällt es schwer, sich den Eindruck dieser buntfarbigen Architekturen zu vergegenwärtigen und es ist auch wahr, dass neuere Versuche zur Anwendung der Polychromie nur selten den Effect zur Folge hatten, den man von diesem Schmucke erwartete. Indessen schon der Umstand, dass man sich dabei in der Regel auf die Bemalung einzelner Theile, z. B. der Gewölberippen, der Schlusssteine u. s. w. beschränkte, erklärt das Misslingen einer künstlerischen Wirkung, denn ein wahrhaft harmonischer Eindruck ist nur da zu erwarten, wo die Vielfarbigkeit durchgeführt ist und alle Theile gleichmässig belebt. Sodann aber ist nicht zu verkennen, dass die Wahl der Töne und die Zusammenstellung der Farben nur selten den feinen Sinn verräth, der die Künstler des Mittelalters auszeichnet. Es zeigt diess sowohl der Vergleich der aus beiden Epochen stammenden Glasgemälde, als auch die Untersuchung noch erhaltener Reste polychromer Ausstattung, wie solche an einzelnen Pfeilern der Valeriakirche bei Sitten und in den sämmtlichen aus dem XIII. Jahrhundert stammenden Gewölben der Klosterkirche von Romainmotier zu sehen sind.[1]) Die Farben sind, weit entfernt von der schreienden Buntheit moderner Decorationen, vorherrschend gebrochen, dunkel und kräftig, allzu grelle Contraste werden durch neutrale Zwischentöne aufgehoben, einfarbige Flächen oder Massen überhaupt nur selten geduldet. So unterscheiden sich die vortretenden Theile, die Dienste, von den Kehlungen des Pfeilers, reicherer Schmuck mit stellenweiser Vergoldung

[1]) Andere Reste finden sich in der Klosterkirche von *Bonmont* bei Nyon, in der Schlosskapelle von *Tourbillon* bei *Sitten*, in dem Chor der Predigerkirche in *Zürich*, der Klosterkirche von Klingenthal und im Chor der Dominikanerkirche in *Basel*, in der Empore des Thurmes von S. Nicolas zu *Freiburg* etc.

wird den Kapitälen zu Theil, die Rippen hinwiederum zeichnet ein leichtes Muster von dem Grunde der Decke ab, deren Kappen, wofern sie nicht mit figürlichen Darstellungen geschmückt wurden, man öfters mit einem blauen goldgestirnten Grunde versah.

Was nun das Aeussere dieser Bauten betrifft, so ist vorab zu bemerken, dass keines der schweizerischen Monumente, mit Ausnahme des späteren Münsters zu Bern und der Façade des Basler Münsters etwa, einen Vergleich mit der Pracht französischer und deutscher Kathedralen gestattet. Selbst an den grossen Hauptkirchen von Genf und Lausanne beschränkt sich die Decoration des Aeusseren auf die nothwendigsten constructiven Gliederungen und auch in spätgothischer Zeit blieb stets ein bescheidenes Maass von decorativen Formen gewahrt. Es sind daher in dieser allgemeinen Schilderung des gothischen Systemes nur die hauptsächlichsten Bestandtheile des Aussenbaus zu berücksichtigen. Dahin gehören, als die zuvörderst auffallenden Glieder, die Strebepfeiler und die Strebebögen. Ist das romanische Gebäude ein innerhalb der Umfassungsmauern abgeschlossenes Ganzes, so erscheint der gothische Bau als ein vielgestaltiger Organismus, dessen wichtigste Bestandtheile ebenso sehr am Aeusseren, wie im Inneren zu suchen sind. An dem romanischen Gebäude bilden die Mauern eine ununterbrochene, nur durch einzelne schwach vortretende Gliederungen belebte Fläche, sie selbst nehmen unmittelbar an der Last der Gewölbe Theil. Die Gothik dagegen vertheilt dieselbe auf eine Summe vereinzelter Glieder, deren eine Hälfte die Stützen im Inneren, die andere die Strebepfeiler und Strebebögen am Aeusseren bilden. Der Zusammenhang dieser letzteren Theile untereinander und mit dem Aufbau des Inneren ist bereits geschildert worden. Am Aeusseren ist ihre Erscheinung an den Bauten aus frühgothischer Zeit eine sehr einfache und schmucklose. Längs der Seitenschiffe treten die Strebepfeiler als länglich viereckige Mauermassen zwischen den Fenstern hervor. Ein schmaler Sockel, der sich zwischen den Streben an der Umfassungsmauer fortsetzt, bildet die Basis. Etwas höher, wo die Fenster beginnen, folgt eine zweite Gliederung, das Kaafgesimse[1]) und zuletzt, den Abschluss der Seitenschiffe bezeichnend, das Dachgesimse. Beide setzen sich ununterbrochen über die Mauern und Strebepfeiler fort und zeigen gewöhnlich ein einfaches Profil, das aus einer von der Mauer abstehenden Schräge mit tief unterschnittener Hohlkehle und einem Wulste besteht und mit der kräftigen Licht- und Schattenwirkung zugleich den Vorzug verbindet, den Abfluss des Regenwassers zu beschleunigen. (Fig. 112). Zwischen diesen Gesimsen gewahrt man noch andere Gliede-

[1]) oder „*Kapff-Simps*" wie dieser Ausdruck in der Sprache der alten Werkführer lautet. *Stantz*, Münsterbuch. Bern 1865 S. 270.

rungen, die sich aber bloss auf die Strebepfeiler beziehen. Da die Wucht des anstemmenden Gegendruckes, den der Strebepfeiler auszuhalten hat, eine nach oben zu abnehmende ist, war es möglich eine allmälige Verjüngung desselben eintreten zu lassen, was dadurch geschah, dass man den Strebepfeiler in einzelnen Absätzen aufsteigen liess, die erst durch eine einfache Schräge, den Wasserschlag, und später wohl auch durch einen Giebel markirt wurden. Hatte der Strebepfeiler seinen Abschluss erreicht, so pflegte man denselben mit einem giebelförmigen, zuweilen wohl auch mit einem nach allen vier Seiten geneigten Dache zu bekrönen und auf demselben einen schlanken Spitzpfeiler eine sogenannte Fiale zu errichten. Der Ursprung dieser Bekrönung hängt mit dem Bedürfniss zusammen, den Strebepfeiler durch eine senkrechte Belastung gegen den Schub des anstossenden Strebebogens zu sichern. Bald jedoch vergass man diese Bedeutung und die Fiale hatte wohl meist nur den ästhetischen Zweck, der aufstrebenden Bewegung des Pfeilers zum Abschlusse zu dienen. Die

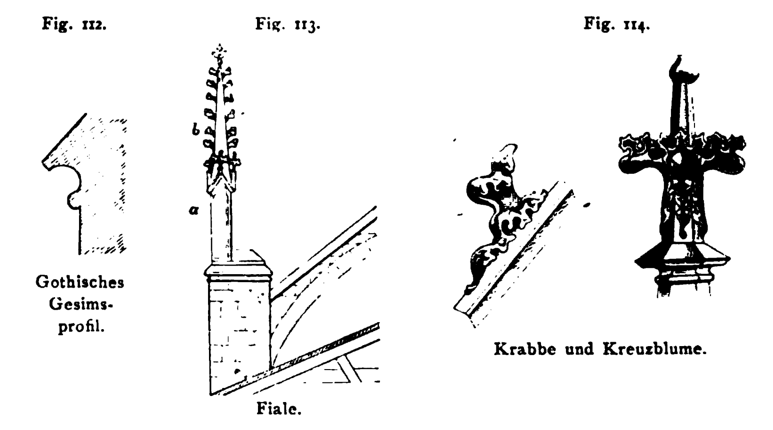


Fig. 112. Gothisches Gesimsprofil.

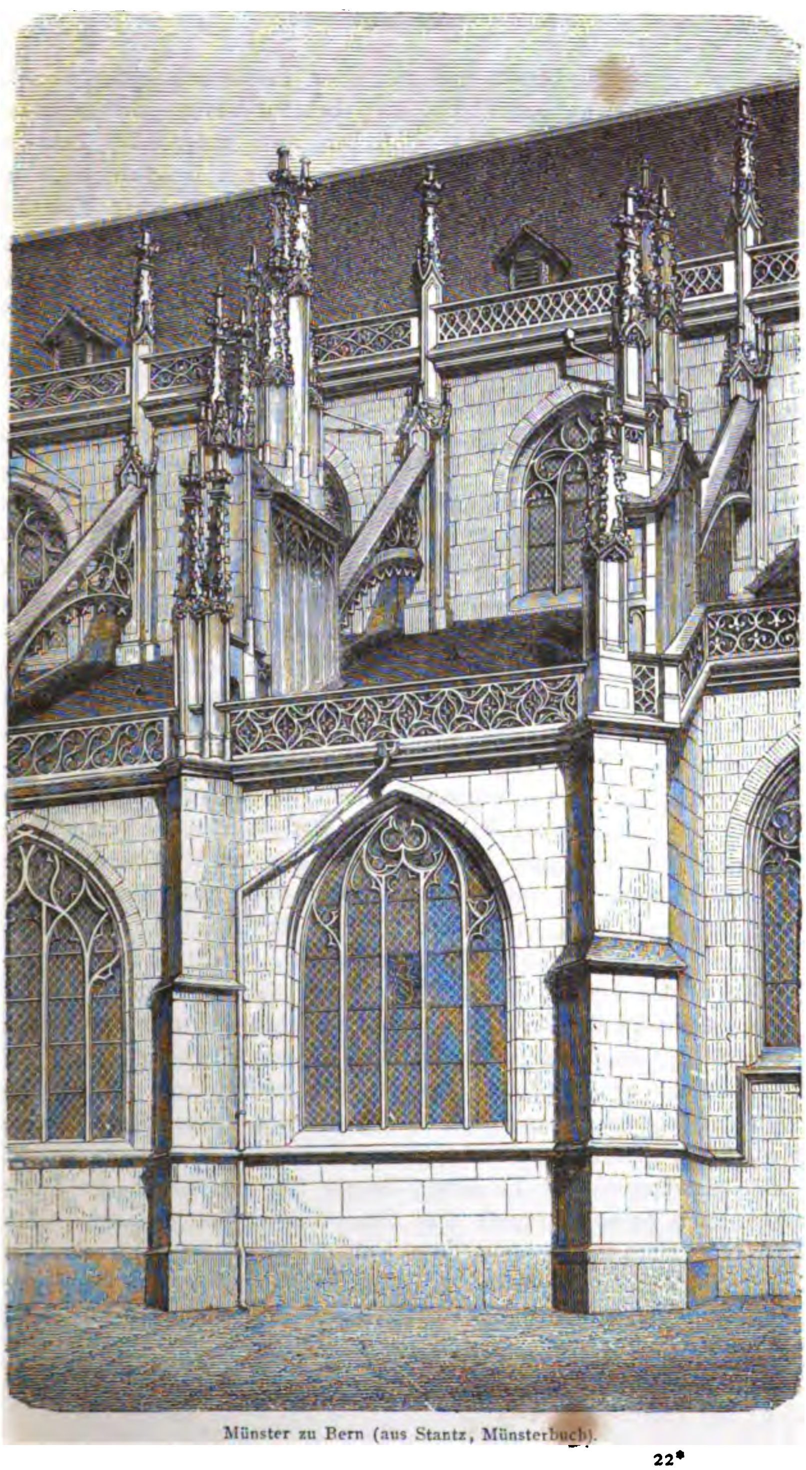
Fig. 113. Fiale.

Fig. 114. Krabbe und Kreuzblume.

Fiale (Fig. 113) besteht aus zwei Theilen: dem Leibe (a), einem schlanken viereckigen Pfeiler, der auf allen Seiten mit einem Giebel abschliesst, worauf dann der zweite Theil, eine hohe Pyramide, der Riese (b), die Bekrönung bildet.[1]) Zuweilen, so an den Seitenschiffen des Basler Münsters, tritt an die Stelle der Fiale ein von vier Säulen getragener Spitzhelm, unter dem man eine Heiligenstatue aufzustellen pflegte. Ist der Leib dagegen gemauert, so verzierte man die Wände mit einem Blendschmuke von Stäben und darüber befindlichem Maasswerke, während der Riese mit knollenartig aus den Kanten vorspringenden Blättern

[1]) Der Ursprung des Wortes *Fiale* ist unbekannt, dagegen ist wohl der Ausdruck *Riese* aus dem alten Stammworte Risen, Reisen (englisch: to rise) herzuleiten. *Schnaase* a. a. O. Bd. IV. S. 175.

Fig. 115.



Münster zu Bern (aus Stantz, Münsterbuch).

Krabben Fig. 114) besetzt und mit einer vierblätterig sich öffnenden Blume, einer Kreuzblume (Fig. 114), bekrönt wurde. Selbstverständlich blieb es nicht bei dieser einfachen Anordnung. Die Zahl der Fialen wurde bald vermehrt, indem man mit solchen auch die unteren Absätze der Strebepfeiler bekrönte, oder mehrere Fialen zu einer Gruppe vereinigte, aus welcher sodann ein einzelner Spitzpfeiler hoch emporsteigend den Abschluss der Strebe bildete. Auch die Strebebögen, die erst nur eine schräg ansteigende Uebermauerung zeigten, wurden reicher und mannigfaltiger gebildet, ihre Leibungen mit Zacken geschmückt und die massiven Theile der Uebermauerung, um den Bogen zu entlasten, in offenes Maasswerk aufgelöst (Fig. 115).

So herrscht denn am Aeusseren recht eigentlich ein Geist der Sonderung und der Zerklüftung. Das Ganze erscheint hier als ein blosses Gerüste von weit vorspringenden Widerlagern mit kühn gespannten Bögen, alle Theile sind von Spitzen überragt und die Wandflächen aufgelöst in ein Spiel von blinden und offenen Maasswerken. Man hat mit Recht diesen Aufwand von äusseren Hülfsconstructionen getadelt, die in keinem Verhältnisse zu dem für den Innenbau Erreichten stehen und bemerkt, wie diese Bauten gleichsam ihre Arme der Vernichtung entgegenstrecken. In der That — das lehrt die Erfahrung an jeder älteren Kathedrale — ist das Ganze einer fortwährenden Unterhaltung bedürftig, denn was sonst wohl keinem Baustile eigenthümlich ist, das zeigt das gothische Gebäude: seine wichtigsten Bestandtheile, das Gerüste, auf welchem zunächst die Sicherung des Inneren beruht, ist schutzlos den verderblichen Einflüssen der Witterung preisgegeben. Schon die alten Werkmeister fühlten diesen Uebelstand und suchten demselben dadurch abzuhelfen, dass sie nach einem möglichst praktischen Systeme zur Ableitung des Schnee- und Regenwassers suchten, denn die Gefahr, welche dadurch hervorgerufen werden konnte, war um so grösser, als das einmal davon ergriffene Gebäude der Zerstörung stets neue Angriffspunkte bot. Schon die Profilirung der Gesimse, die Form des Wasserschlages, zeigt die Sorge, dieser Gefahr zu begegnen. Aber es war nöthig, noch weitere Vorkehrungen zu treffen, namentlich handelte es sich darum, den Ablauf des Wassers von den Dächern zu beschleunigen und sicher über alle Angriffspunkte hinwegzuführen. Zu diesen Behufe bot das System der Strebebögen einen grossen Vortheil dar. Das Wasser, das von dem Giebel des Hauptschiffes ablief, sammelte sich in der über dem Dachgesimse befindlichen Traufrinne, strömte von da in die Kanäle, die auf den Strebebögen angebracht und durch die Strebepfeiler hindurch geführt wurden und ergoss sich endlich durch die vor denselben angebrachten Wasserspeier weit über die Fundamente des Gebäudes hinweg. Gewöhnlich

pflegte man diese Wasserspeier mit Thierköpfen zu schmücken, oder dem Ganzen die Form einer weit vorragenden Halbfigur zu geben, von Menschen, phantastischen Thieren, den launigsten Gebilden mitunter, die so in buntem Wechsel nebeneinander vorgeführt wurden.

Wie das Schiff der Kirche, so zeigt auch das Aeussere des Chores ein durchgeführtes Strebesystem und die Auflösung der Wände in eine weite und hohe Fensterarchitektur, neben welcher die unteren Theile gewöhnlich schmucklos blieben. Eine reichere Ausstattung der Wände konnte daher nur den Façaden der Querschiffflügel und der westlichen Eingangsfronte zu Theil werden, indessen fehlt auch hier an den schweizerischen Bauten eine höhere Durchbildung. An den grossen Kathedralen von Genf und Lausanne z. B. beschränkt sich der Schmuck der Querschiffflügel auf eine grosse Rosette, unter welcher eine oder mehrere Reihen von ungetheilten Spitzbogenfenstern angebracht sind. Aehnlich war die 1750 abgetragene Westfaçade der ersteren Kirche. Haupt- und Seitenschiffe waren von Strebepfeilern eingerahmt, die ohne Verjüngung bis zum Beginne der Dächer emporstiegen. Zwei Bogenfriese, der eine unterhalb des schmucklosen Giebels, der andere den Abschluss der Seitenschiffe bezeichnend und über die ganze Façade sich fortsetzend, bildeten die Horizontalgliederung. Dazwischen enthielt der emporragende Theil des Mittelschiffes eine grosse Rosette und unter derselben drei Spitzbogenfenster. Zu ebener Erde öffneten sich die Eingänge, das Hauptportal von einem Giebel, die Pforten der Seitenschiffe von kleinen Rosetten überragt.[1]) Es war diess in der Schweiz die einzige nennenswerthe Façade, die aus der frühgothischen Epoche stammte. Alle übrigen Hauptwerke: die Façaden der Münster von Lausanne, Basel, Freiburg und Bern sind theils in spätgothischer Zeit verändert, theils erst damals errichtet worden und auch hier kann von einer ausführlichen Decoration die Rede nicht sein. Der ganze Aufwand beschränkt sich auf den Schmuck der Portale und den Hochbau der Thürme. Was die Ersteren betrifft, so hielt man auch jetzt an dem in der romanischen Baukunst ausgebildeten Systeme fest. Die Erweiterung des Bogens und der Thürgewände nach Aussen und das steinerne Bogenfeld mit seinem Bilderschmucke sind die gemeinsamen Merkmale romanischer und gothischer Portale. Ein Unterschied zwischen beiden besteht nur darin, dass an die Stelle des Rundbogens der Spitzbogen tritt und die Thürgewände, statt des kräftigen Wechsels von Säulen und viereckigen Kanten, die leichtere Gliederung durch Hohlkehlen und Rundstäbe zeigen, ebenso wird jetzt der Eingang in der Regel

---

[1]) Eine kleine Abbildung dieser Façade giebt *Blavignac*, Architecture sacrée. Taf. XXXV. im Anhang zum Texte.

durch einen in die Mitte gestellten Pfosten getheilt, was sich aus dem Bedürfnisse erklärt, der vergrösserten Last des Bogenfeldes die nöthige Unterstützung zu gewähren. Indessen, wie scheinbar unwesentlich diese Neuerungen sind, so lässt sich doch nicht leugnen, dass dieselben eine günstige Wirkung verfehlten. Die kräftige Bildung der frei vortretenden Stützen verleiht dem romanischen Portale ein malerisches Aussehen, der Wechsel runder und viereckiger Stützen bewirkt einen kräftigen Licht- und Schattenwechsel und die Bekrönung der Säulen mit Kapitälen hebt die Bedeutung der darauf ruhenden Bögen. Die Wirkung romanischer Portale ist eine imposante auch ohne den Reichthum des plastischen Schmuckes, der denselben zu Theil wurde. Ganz anders verhält es sich mit den gothischen Portalen. Die feinen Gliederungen, die Hohlkehlen und Rundstäbe, die ununterbrochen Wand und Bogen begleiten, sind zur kraftvollen Wirkung nicht geeignet, die Architektur bedarf der Nachhülfe, sie verlangt die Mitwirkung der Plastik und zwar in weit höherem Grade, als diess bisher der Fall gewesen. Dass zunächst die Fläche des Bogenfeldes mit ausführlichen Bildwerken geschmückt wurde, ist selbstverständlich, denn eine geeignetere Stelle hätte sich hiefür wohl nirgends gefunden. Auch die Kehlungen in den unteren Theilen des Thürgewändes wurden, wie früher, zur Aufstellung von Statuen benutzt. Neu ist dagegen der Schmuck des Bogens, für den bisher ein Wechsel kräftiger Glieder genügte, jetzt aber, da die Kehlungen sehr weit und die dazwischen vorspringenden Theile nur durch dünne Wulste gebildet wurden, ein grösserer Aufwand nöthig wurde. Auch hier kam die Plastik zu Hülfe. Man füllte den Raum zwischen den Stäben mit einer Anzahl regelmässig aufeinander folgender Baldachine oder Tabernäkelchen, die, je nach der Zahl der Hohlkehlen, aus denen der Thürbogen gebildet wird, in zwei oder drei Reihen nebeneinander geordnet sind. Diese Baldachine dienen zur Einfassung des plastischen Schmuckes, der bald, wie diess an dem Hauptportale des Berner Münsters der Fall ist, aus einzelnen Figuren oder wohl auch, wie an dem spätgothischen Westportal der Kathedrale von Lausanne, aus grösseren Gruppen besteht und die Anordnung ist dann gewöhnlich diejenige, dass jeder einzelne Baldachin dem darunter befindlichen Bildwerke zur Bekrönung und dem darauf folgenden als Basis dient. Es leuchtet ein, dass diese Anordnung eine sehr befangene ist, denn je höher die Bildwerke, um so geneigter wird ihre Stellung, so dass sie jeden Augenblick herunter zu fallen drohen. Wie das romanische Portal, wenn dasselbe einen selbständigen Vorbau bildet, so bedarf auch das gothische der Bekrönung, die jetzt aber, entsprechend dem aufstrebenden Charakter dieser Bauten, nicht mehr durch eine horizontale Uebermauerung, sondern durch einen mit Krabben besetzten Spitzgiebel, eine sog. Wim-

perge (Windberge)[1]) gebildet wird, die man mit Maasswerk auszufüllen und mit zwei zu beiden Seiten des Thürgewändes aufsteigenden Fialen zu begleiten pflegte.

Die höchste Auszeichnung, welche der Façade zu Theil wurde und der Stolz der baulustigen Städtebürger waren aber die Thürme, ohne welche kein grösserer Kirchenbau dieses Zeitalters denkbar wäre. In ihnen gipfelt sich die ganze Pracht und erschöpften sich wohl auch die Mittel, denn nur selten geschah es, dass einer dieser himmelanstrebenden Kolosse seine Spitze erhielt. Die Errichtung von Thürmen, die bald einzeln vor der Mitte, bald paarweise zu beiden Seiten der Façade sich erheben, war übrigens nicht bloss die Folge eines ästhetischen Bedürfnisses, sondern sie wurde ebensosehr durch praktische Rücksichten bedingt; sie dienten gleich den Streben, welche den seitwärts wirkenden Schub der Gewölbe ausglichen, als mächtige Widerlager gegen den Druck, der in der Längenachse des Gebäudes von dem Chore bis zum westlichen Abschluss des Schiffes fortwirkte, in ihnen erschöpfte sich also nicht bloss die aufstrebende Tendenz des gothischen Gebäudes, sondern ebenso sehr die Wucht der mechanischen Kräfte, die hier in passivem Gleichgewicht ihr Ziel und Ende fand. Die Verbindung eines viereckigen Hochbaues mit dem schlanken Spitzhelme, die schon in der vorigen Epoche in Aufnahme gekommen war, wurde auch für den gothischen Thurmbau maassgebend, nur dass die Gliederung dieser Theile jetzt eine mannigfaltigere ist und der Uebergang von dem viereckigen Thurmkörper zu dem achteckigen Spitzhelme durch neue Zwischenglieder vermittelt wird. Wie die Umfassungsmauer des Kirchengebäudes, so wird auch der viereckige Thurmkörper in seiner ganzen Höhe von kräftig vorspringenden Strebepfeilern begleitet. (Fig. 116). Sie dienen zur Verstärkung des Mauerwerkes und sondern die Thürme von den seitwärts anstossenden, oder zwischen ihnen befindlichen Façaden. Hat dieser Unterbau die Höhe einiger Stockwerke erreicht, so schliesst eine mit Maasswerk verzierte Balustrade denselben ab, worauf der Hochbau, von hohen und weiten Fenstern luftig durchbrochen, in Form eines Achtecks anhebt und über den krönenden Wimpergen die schlanke Spitze emporsendet. Es ist diess, in knappen Zügen geschildert, der Kern des gothischen Thurmbaus, der aber in seiner Ausführung, je nach den Mitteln, welche zur Verfügung standen, einen reichen Schmuck von decorativem Beiwerke und vermittelnden Zwischengliedern erhielt. Steht ein einzelner Thurm, wie diess bei den Münstern von Bern und Freiburg der Fall ist, vor der Mitte der Façade, so öffnet sich derselbe mit einem

---

[1]) Als *Windberge* wurden nach dem älteren zürcherischen Sprachgebrauche auch die hohen Treppengiebel an Profangebäuden bezeichnet.

weiten Bogen nach der Vorhalle, in deren Tiefe das reichgeschmückte Hauptportal erscheint. Im Uebrigen zeigen die unteren Stockwerke gewöhnlich nur einen mässigen Aufwand von Ziergliederungen. Die Strebepfeiler sind entweder glatt oder mit blindem Maasswerke auf schlanken Pfosten geschmückt, die giebelförmigen Absätze mit Fialen besetzt und die Mauerflächen des Thurmkörpers durch Gesimse gegliedert, die sich

Fig. 116.



* S. François zu Lausanne.

um die Strebepfeiler herum fortsetzen und zwischen denen von Zeit zu Zeit ein einzelnes Maasswerkfenster sich öffnet. Erst da, wo die Ueberleitung zum Achtecke anhebt, beginnt sich ein grösserer Aufwand zu entfalten. Schon das oberste Stockwerk des viereckigen Thurmkörpers ist zuweilen, so am Berner Münster, mit einem reichen Blendschmuck von Spitzbögen und Maasswerken auf dünnen Halbsäulen versehen. Es folgt dann die prächtige Balustrade und hinter derselben zurücktretend der

achteckige Hochbau, den nun, um das Schroffe eines plötzlichen Ueberganges zu maskiren, eine reiche Gruppirung von Fialen umgiebt. Von da an steigt das Ganze immer luftiger empor, ein Gerüste von offenen Bögen und reichverzierten Wimpergen auf schlanken Stützen, von denen ein neuer Kreis von Fialen aufstrebend den Fuss des Spitzhelms umgiebt. Und auch dieser, in den älteren Bauten eine schmucklose steinerne Pyramide, wird zunehmend reicher gebildet. Die Flächen werden durchbrochen, die Kanten zu Rippen, die mit Krabben besetzt und durch horizontale Stäbe mit einander verbunden sind. Dazwischen füllt steinernes Maasswerk die Durchbrechungen, ein Spiel von künstlichen Formen, zwischen denen das Blau des Himmels hindurchblickt, bis endlich der Bau seine Spitze erreicht und aus derselben den letzten Sprössling, eine mächtige Kreuzblume, zum Aether sendet.

DRITTES KAPITEL.

FRÜHGOTHISCHE MONUMENTE.

Die Geschichte der Frühgothik weist, wie diejenige der romanischen Baukunst, verschiedene Phasen der Entwickelung: ein Beginnen mit herben und strengen Formen, ein Reifen zur Kraft, die sich erst in gewagteren Constructionen und einem bereicherten, doch maassvollen Schmucke äussert, bald aber zu Prunk und Routine, zu jener Richtung führt, welche die letzte Phase der Gothik, ihre Ausartung zum handwerklichen Schematismus bezeichnet.

Wo immer die Gothik zur Herrschaft gelangte, ist diese dreifache Abstufung zu gewahren: Der Frühgothik folgt der entwickeltere Stil des XIV. und diesem eine allmälige Auflösung, die Spätgothik des XV. und XVI. Jahrhunderts. Fast überall ist die Wandlung eine gleichzeitige, nur die Erstlinge sind hier früher, dort später aufgetreten. Im Allgemeinen jedoch, und das ist auch in der Schweiz zu beobachten, hat die Gothik je näher der Heimath um so rascher ihren Eingang und eine um so reinere Ausbildung gefunden. Während jenseits der Alpen romanische Formen bis in die Spätzeit des Mittelalters ihre Geltung bewahrten und auch in den deutschen Landestheilen ein halbromanischer Stil noch zu Ende des XIII. Jahrhunderts seine Herrschaft behauptete, sind im Westen der Schweiz die Anfänge der Gothik bereits im XII. Jahrhundert zu beobachten.

Besondere Umstände kamen allerdings hinzu, um hier die Ausbildung des neuen Stiles zu befördern. So darf man nicht vergessen, dass in der Westschweiz drei bischöfliche Sitze lagen, die in fortwährender Verbindung

mit den französischen Metropolen standen, und eben damals, als hier die Gothik zu voller Blüthe gelangte, die Schauplätze einer lebhaften Bauthätigkeit waren; dass es ferner in diesen Gegenden einen zahlreichen und verhältnissmässig begüterten Adel gab, der eine Reihe frommer Stiftungen förderte. Endlich waren hier, vermuthlich schon um die Mitte des XII. Jahrhunderts einige Bauten entstanden, in welchen die Ausbildung eines neuen Systemes versucht worden war, Bauten, die, wenn sie auch vereinzelt und ohne directen Einfluss auf die folgenden Unternehmungen blieben, doch die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen erregten und dieselbe auf andere Punkte, auf die vorgeschrittenen Schulen des Nachbarlandes lenkten. Es sind diess die Kirchen des Cistercienser- oder Bernhardinerordens, der seit Anfang des XII. Jahrhunderts auch in der Schweiz seine ersten Niederlassungen begründete.

Mit der Ausbreitung und Macht, welche der Orden von Cluny seit dem XI. Jahrhundert gewonnen hatte, war in demselben allmälig ein weltlicher Geist erwacht, die Zucht begann sich zu lockern, das Feuer zu erkalten und manches Stift war zum Schauplatze eines unwürdigen Treibens geworden.[1]) Diesem Verfalle zu steuern, der auch in dem eigenen Kloster begonnen hatte, beschloss Abt Robert von S. Michel de Tonnerre im Jahre 1098, die Gründung einer neuen Colonie, derjenigen von Molesme. Aber auch da gelang es ihm nicht, seine reformatorischen Pläne durchzuführen, er verliess die zügellosen Brüder und siedelte sich mit wenigen Getreuen in Citeaux an. Hier finden wir die Anfänge des neuen Ordens, der sich bald in die weiteste Ferne verzweigte und seinen Einfluss eine Zeit lang über das ganze christliche Abendland ausübte. Schon Roberts Nachfolger, Alberich, gelang es im Jahre 1100, von Paschalis II. eine Bulle zu erwirken, durch welche sein Kloster unter päpstlichen Schutz gestellt wurde. Von ihm stammt die erste Redaction der von Robert festgestellten Satzungen. Bald jedoch nach Alberich's Hinschied trat noch einmal eine Krisis ein: den ausserordentlichen Anforderungen, welche Abt Stephan an die Seinen stellte, fühlten sich nur Wenige gewachsen, der Zudrang blieb aus und Hungersnoth und Kankheiten begannen die Reihen der Mönche zu lichten. Diess währte bis zum Jahre 1113, als plötzlich und unerwartet eine Wendung eintrat. Damals meldete sich der junge Graf Bernhard von Châtillon mit dreissig Gefährten zur Aufnahme. Beredt und voller Glaubenseifer, zur äussersten Enthaltsamkeit entschlossen, dazu verwandt mit den vornehmsten Familien des Landes, wusste er seinem

[1]) Eine weitere Ausführung dieses Abschnittes mit den nöthigen Belegen giebt meine Abhandlung: Die mittelalterlichen Kirchen des Cistercienserordens in der Schweiz. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Band XVIII. Heft 2. Ebendaselbst die Grundrisse der noch erhaltenen Ordensbauten.

Schritte die weittragendsten Folgen zu geben. Citeaux's Existenz war von da an ausser Frage gestellt. Noch in demselben Jahre konnte die erste Colonie entsandt, das Kloster La Ferté in Burgund gegründet werden, 1114 erfolgte die Stiftung von Pontigny, und im nächsten Jahre diejenige von Clairvaux und Morimond, alle vier in der Champagne gelegen. 1119 zählte der Orden 13 und fünfzig Jahre nach seiner Stiftung bereits 500 Abteien in allen Ländern Europa's.

Bei dieser raschen und allseitigen Verbreitung des Ordens reichten die bisherigen Gesetze nicht mehr hin. Es war nöthig der Gesellschaft eine bestimmtere und vielseitigere Verfassung zu geben und die stets sich mehrenden Colonien durch ein gemeinsames Band der Disciplin und der Observanzen zu vereinigen. Diesen neuen Anforderungen entsprach die „Charte der christlichen Liebe", Stephans letztes Werk, das er im Jahre 1119 gemeinsam mit den Aebten der vier ältesten Tochterklöster vollendete.

Die Grundlage dieser neuen Verfassung bildete die Regel des hl. Benedict und zwar ohne jegliche Befreiung, denn, wie eine Reaction gegen den Sittenverfall der Benedictiner und Cluniacenser den Anstoss zur Begründung des neuen Ordens gegeben hatte, so konnte eine Besserung nur von dem äussersten Maass der Strenge erwartet werden. Daher die Rückkehr zu wahrhaft evangelischen Gebräuchen, daher ein System der fortwährenden Ueberwachung, das gegenseitige Controlverhältniss zwischen den Filialen und ihren Mutterklöstern, das dem Orden einen fast demokratischen Charakter verlieh. Im Gegensatze ferner zu dem wissenschaftlichen und beschaulichen Leben der Benedictiner und der ascetischen Richtung des Cluniacenserordens wird das Hauptgewicht auf die praktische Thätigkeit der Mönche gelegt. Es galt hier der schon völlig moderne Grundsatz, dass Enthaltsamkeit und Arbeit die sichersten Schutzmittel gegen die Anfeindungen der Weltlust seien. Man verlegte sich daher vor Allem auf die Landwirthschaft, den Betrieb des klösterlichen Besitzes. Während die Stifter der Benedictiner und Cluniacenser mit ihren mannigfachen Bedürfnissen sehr bald die Ansiedelung einer zahlreichen Umwohnerschaft veranlassten und so häufig zu Mittelpunkten nachmaliger Städte geworden sind, war es für die Cistercienser Gebot, dass sie ihre Niederlassungen fern von grösseren Wohnsitzen, von Städten, Schlössern oder Dörfern begründeten. Fast ohne Ausnahme trifft man sie in einsamen Thalmulden, umringt von waldigen Höhen, am Ufer von Bächen, die friedlich den Thalgrund durchrauschen und mit ihren klaren Wogen den nahen Fischteich, das einzige Guthaben der mönchischen Tafel speisen. Hier in diesen Thälern entfaltete sich das rege landwirthschaftliche Treiben, durch welches die Cistercienser auch in unseren Gegenden bekannt ge-

worden sind, verbreitete sich dasselbe weiter und führte zur Gründung der Meiereien, die sich in immer weiterer Ausdehnung auf dem klösterlichen Besitze erhoben. Man staunt über die Praxis und den Geschäftssinn dieser Mönche, wenn man die Nachrichten alle durchgeht, die dem einen Kloster die Anpflanzung von Reben, dem andern die Austrocknung eines Sumpfes, dem dritten die Urbarmachung und den Wohlstand einer ganzen Gegend zuschreiben.

Und wie dieses Leben in den einzelnen Colonien, so zeugt auch die Gliederung des gesammten Ordens und die Regulirung seiner Verhältnisse nach Aussen von einem höchst praktischen Sinne. Die richtige Mittelstrasse zwischen der Decentralisation des Benedictinerordens und der straffen Monarchie von Cluny innehaltend, zeigt die Verfassung der Cistercienser eine eigenthümliche Mischung monarchischer und demokratischer Elemente. Das Haupt des Ordens ist der Abt von Citeaux, dessen Allgewalt jedoch durch die Vorsteher der vier ältesten Tochterklöster, nämlich von Pontigny, La Ferté, Clairvaux und Morimond beschränkt wird. Auf diese und auf Citeaux weisen alle Ordensklöster directe oder indirecte als Filialen zurück. So entsandte, um einige Beispiele aus unseren Gegenden anzuführen, das Haupt des Ordens den Convent von Morimond, Morimond besetzte aus seinen Mönchen das Kloster von Bellevaux bei Besançon, diese dritte Generation entsandte eine vierte nach dem Kloster Lützel im alten Bisthum Basel und nach Monthéron (Thela) in der Waadt, Lützel hinwiederum bevölkerte Frienisberg in Canton Bern, S. Urban im Luzernischen und Salem oder Salmansweiler bei Ueberlingen, aus welchem Convente endlich, als ein Glied der sechsten Generation, das Kloster Wettingen im Aargau besetzt wurde. Aehnlich weist Cappel auf Altenryf und dieses mit Hautcrêt in der Waadt auf Cherlieu in Burgund, das gemeinsam mit dem waadtländischen Bonmont von Clairvaux abstammte[1]). Alle diese Stifter standen mit ihren Mutterklöstern und mit dem Haupte des Ordens in regelmässiger Verbindung. Der jedesmalige Vaterabt war der Visitator für die aus seinem Convente hervorgegangenen Tochterstifter, umgekehrt aber — und das bezeichnet das demokratische Element der Verfassung — visitirten die Aebte der vier ältesten Tochterklöster in Citeaux, wo alljährlich auch die Vorsteher der übrigen Convente zu einem Generalcapitel behufs allfälliger Klagen, Vorstellungen oder Verfassungsänderungen sich zu versammeln hatten.

Diese regen Beziehungen zwischen den einzelnen Gruppen und Generationen erklären denn auch die gemeinsamen Eigenthümlichkeiten,

[1]) Vgl. die Stammtafel der oberdeutschen Cistercienserklöster in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft a. a. O.

die sich in den künstlerischen Denkmälern des Ordens zu erkennen geben. Zunächst darf man wohl annehmen, dass zu solchen Schöpfungen zuvörderst die eigenen Kräfte benutzt wurden, denn wie die Gesellschaft in strenger Sonderung jede äussere Einwirkung zurückwies, so sollte allen, auch den praktischen Anforderungen, durch die Angehörigen des Ordens genügt werden. Hierzu gab es nun eine besondere Classe von Laienbrüdern, die sogenannten Conversen, eine Art Halbmönche wie solche früher schon bei den Cluniacensern aufgenommen worden waren.[1]) Ihnen lag hauptsächlich die Bestellung der Felder ob, doch ist anzunehmen, dass unter denselben auch höhere Berufszweige und die Kunst ihre Vertreter gefunden habe. Sodann aber lag es in der Richtung des Ordens überhaupt, dass, wie in allen Dingen, auch so in der Kunst das Gesetz der Einheit seine Geltung bewahrte. Was die Regel von den Einzelnen verlangte, das sollte jene nach Aussen verkünden. Es fehlt daher nicht an Bestimmungen, welche auch hierin eine wahrhaft puritanische Strenge verrathen. Der Kunst wird in der Ordensregel mit dem besonderen Zusatze gedacht, dass sie mit aller Bescheidenheit und Demuth geübt werden sollte. Rühmte sich jemand seiner Fähigkeiten und glaubte er daraus ein Vorrecht zu beanspruchen, ja wähnte er nur, dem Kloster einen Nutzen zu bringen, so sollte ihm der Abt die Ausübung seiner Kunst so lange verbieten, bis er sich gedemüthigt hätte.

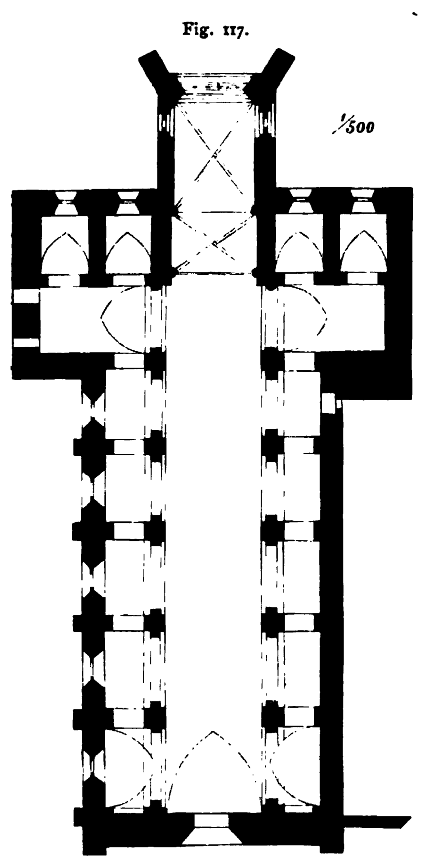
Noch wichtiger sind diejenigen Vorschriften, welche speciell die stofflichen Grenzen der Kunst bestimmen. So giebt es einen in dieser Hinsicht höchst bemerkenswerthen Brief des heiligen Bernhard. Er tadelt darin die ungebührliche Grösse der Ordenskirchen, den kostspieligen Quaderbau, die wunderlichen Gemälde, die den Andächtigen bloss zerstreuen und ihn — den heiligen Bernhard — an den Cultus der Juden erinnern. Man pflege, fährt er fort, die Fussböden mit bildgeschmückten Platten zu belegen, trete folglich die Heiligen mit Füssen und speie den Engeln ins Angesicht. Habe man das Gefühl verloren, dass man dadurch das Göttliche schände, so sollten doch wenigstens die für sinnliche Schönheit Begeisterten die leuchtenden Farben und lieblichen Gestalten verschonen, die dadurch beschmutzt und vernichtet würden. Am schärfsten tadelt er die wunderlichen Sculpturen, die Sirenen, Centauren und andere Halbwesen, die Jagd- und Kampfscenen, mit denen romanische Bildner die Kirchen schmückten. Sie erscheinen ihm ebenso albern und geschmacklos wie verschwenderisch. Zahlreiche Bestimmungen über die Kunst finden sich ferner in der Sammlung von Beschlüssen, welche in den

---

[1]) Vgl. *Trithemius,* Annales Hirsaugienses, Tom. I S. Gallen 1690 p. 228 und 255, wo von diesen *fratres barbati* bei den Cluniacensern die Rede ist.

Generalcapiteln zu Citeaux gefasst wurden. So wurde noch im Jahre 1182 befohlen, dass die sämmtlichen Glasgemälde in den Ordenskirchen innerhalb zweier Jahre aus denselben zu entfernen seien. Später indessen scheint man doch den einfachen Schmuck grau in Grau gemalter Fenster der sog. Grisails, geduldet zu haben. Sonstige Bilder und Sculpturen, sowohl in den Kirchen, als in den übrigen Klostergebäuden, wurden noch kurz vor der Mitte des XIII. Jahrhunderts wiederholt verboten. Nur Crucifixe und ein grosses Bild des Erlösers sollten anfänglich zugelassen werden. Für das Aeussere endlich war ebenfalls die grösste Einfachheit geboten und namentlich die Errichtung selbständiger Glockenthürme ohne Ausnahme untersagt. An ihre Stelle trat, wie bei den Kirchen der späteren Bettelorden, ein sog. Dachreiter, ein Thürmchen, das sich auf der Kreuzung des Langhauses mit dem Querschiffe erhob. Anfänglich durfte dasselbe nur aus Holz gebaut werden, erst später gestattete man, der Sicherheit wegen, steinerne Constructionen.

Fig. 117.



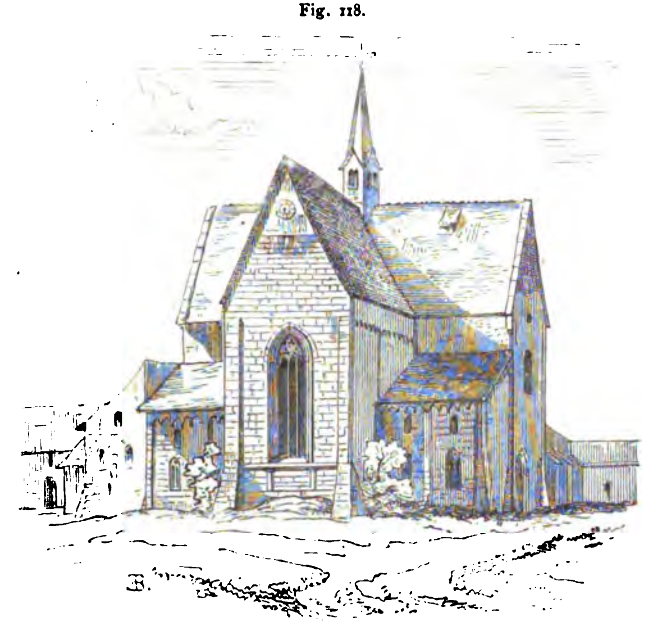
Klosterkirche von Hauterive.

Es ist nicht bekannt, ob ähnliche Bestimmungen auch für die Gesammtdisposition der Ordenskirchen gefasst wurden. Gewisse Regeln indessen, insbesondere für die Anlage der östlichen Theile, scheinen fast überall beobachtet worden zu sein.

Es ist früher schon der reichen Ausbildung gedacht worden, welche der Chorbau französischer Kathedralen durch die Hinzufügung des Umganges mit dem Kapellenkranze bereits in romanischer Zeit gewonnen hatte. Ganz abgesehen nun von der traditionellen Gültigtigkeit, welche dieses System in verschiedenen Gegenden, zumal in Burgund und der Auvergne erhielt, bot dasselbe in constructiver Hinsicht manche Anregungen dar, die eben jetzt um so folgewichtiger wurden, als sich allerorts ein so fortschrittliches Streben auf diesem Gebiete zeigte.

Ebenso konnte es nicht ausbleiben, dass auch die Cistercienser gelegentlich solche Anlagen reproducirten, wie diess in der 1174 geweihten Abteikirche von Clairvaux und der 1150 vollendeten von Pontigny der Fall war. Allein auch hier macht sich sofort die Strenge und Nüchternheit der Ordensanschauungen geltend, denn gerade das, was den französischen Choranlagen ein so reiches und malerisches Aussehen verleiht, der Kranz von halbrund vortretenden Radiantenkapellen, ist hier preisgegeben. An ihre Stelle sind einfache viereckige Gemächer getreten, die nach Aussen von einer gemeinsamen halbrunden Mauer umschlossen und inwendig durch radial gestellte Scheidewände von einander getrennt sind. Uebrigens

Fig. 118.



Klosterkirche von Cappel.

wurden dergleichen Anlagen nur selten wiederholt. In den französischen sowohl, als in den deutschen und schweizerischen Cistercienserkirchen begnügte man sich mit einem rechtwinkeligen Chorabschlusse und zwar in Verbindung mit einer Querschiffanlage, die wieder in fast sämmtlichen Ordensbauten aus älterer Zeit erscheint. Der Ostseite eines jeden Querschiffflügels schliessen sich mehrere, gewöhnlich zwei, niedrige Kapellen an, die etwa neben der halben Tiefe des Chores mit einer gemeinsamen Horizontalwand abschliessen und ebenso paarweise mit einem gegen das Querschiff ansteigenden Pultdache bedeckt sind (Fig. 117 und 118). Die

Bestimmung, für welche diese Kapellen errichtet wurden, ist unbekannt, wahrscheinlich dienten sie zur Privatandacht der Mönche, die hier nach Beendigung des Chordienstes ihre Gebete zu verrichten pflegten.

Eine zweite Eigenthümlichkeit der meisten Ordenskirchen bildet die ungewöhnliche Länge des Schiffes. Der hohe Chor, bestehend aus dem Altarhause, wozu in der Regel noch die Vierung des Querschiffes gerechnet wurde, war ausschliesslich für die Mönche bestimmt. Von da aus erstreckte sich dann, und zwar oftmals bis zur Mitte des Hauptschiffes, der sog. Unterchor für die Novizen und Laienbrüder. Da nun aber in der Folge auch den Laien, wenigstens Männern, der Eintritt nicht mehr, wie diess früher der Fall gewesen, versagt werden konnte, kam es, dass selbst kleinere Kirchen, wie diejenige von Hauterive bei Freiburg, noch immer aus fünf Jochen bestehen, während die grössere Anlage von Wettingen (Fig. 54 Seite 175) deren acht, ja Clairvaux sogar 10 Joche zählte.

Und wie die Anlage im Allgemeinen, so zeigt auch die Gliederung im Aufbau und das decorative Detail dieser Kirchen die grösste Einfachheit. Alle älteren Cistercienserkirchen sind Pfeilerbasiliken mit rechtwinkeligen Stützen, die nur mit den nothwendigsten Gliederungen zur Aufnahme der Gewölbe versehen wurden. Die Form des Rundpfeilers, die sonst in Frankreich gerade so beliebt war, ist selbst dort in den älteren Ordensbauten nicht angewendet worden. Nirgends ferner finden sich Emporen oder Triforien. Auch Krypten sind bis jetzt in keiner Cistercienserkirche nachgewiesen worden. Was endlich das Detail betrifft, so beschränkt sich dasselbe auf die allernothwendigsten Gliederungen. Bildwerke an Kapitälen, Friesen u. dgl. wagte man erst im XIII. Jahrhundert anzubringen, als die strengen Anschauungen überhaupt sich zu mildern begannen. Schon früh dagegen scheint man die polychrome Ausstattung geduldet zu haben, Spuren einer solchen sind sowohl in Bonmont als in Cappel nachzuweisen. Basen, Gurten, Pfeilergesimse u. dgl. zeigen die einfachsten Gliederungen. Bald sind sie in Form einer Schmiege, bald karniesartig oder nach attischer Weise profilirt. Endlich fehlt auch, mit wenigen Ausnahmen, eine höhere Entwickelung des Portalbaus. Man bedurfte so grossartiger Pforten nicht, weil die Conventualen von den Klostergebäuden in die Kirche gelangten und das Volk erst in zweiter Linie in Betracht kam. Das einzige Beispiel eines stattlichen Portalbaus aus älterer Zeit findet sich an der Klosterkirche von Bonmont bei Nyon.

Wie sehr nun diese strenge und nüchterne Richtung den künstlerischen Anschauungen des XIII. Jahrhunderts widersprach, so hatte diese gerade ihre ganz besonderen Wirkungen zur Folge. Eingeengt durch die Gesetze der Einfachheit und Demuth konnte das Bestreben dieser

mönchischen Architekten nur darauf gerichtet sein, innerhalb der erlaubten Schranken Schönes zu gestalten, und so ist es denn eine unleugbare Thatsache, dass die Kirchen der Cistercienser gerade durch schöne Verhältnisse, durch imponirende Entwickelung der inneren Anlage, durch neue orginelle Grundrissformen und eine strenge Erhabenheit der spärlich angewendeten Details sich auszeichnen. Etwas Anderes kam noch dazu, was den Bauten der Cistercienser eine ganz besondere Bedeutung verlieh. Wie schon erwähnt entstanden die ältesten Stifter dieses Ordens in Burgund und der Champagne, also in denjenigen Gegenden, welche recht eigentlich als die Wiege der Gothik zu betrachten sind. Mit den Anfängen dieses Stiles fällt nun aber gerade die Verbreitung des Ordens zusammen. Was lag also näher, als dass sich die Cistercienser sofort der neuen Elemente bemächtigten und diese um so rascher noch und consequenter entwickelten, als gerade diejenige Tendenz, welche mancherorts so sehr die Ausbildung der Gothik verzögerte, nämlich das Streben nach äusserer Prachtentfaltung, dem ganzen Wesen des Ordens zuwiderlief. Schon in den frühesten Bauten desselben ist das Streben nach eigenartigen Formen, zur Ausbildung neuer Systeme zu beobachten, fast überall sind sie die vorgeschritteneren, so dass ihnen gegenüber nicht selten später begonnene und viel glänzendere Monumente in stilistischer Hinsicht im Rückstande blieben. Aehnliches ist in der Schweiz zu beobachten, wo die Cistercienser, wenn sie auch nicht, wie in Deutschland, als die Lehrmeister der Gothik auftraten, doch eine Gruppe von Monumenten hinterliessen, die eine von der bisher landesüblichen Bauweise völlig abweichende und in mancher Hinsicht vorgeschrittenere Entwickelung zeigen.

Wie ihre Vorgänger, die Cluniacenser, so hielten die Cistercienser in ihren neuen Colonien an der heimathlichen Bauweise fest. Auch ihre Bauten sind als die unmittelbaren Ableger der burgundischen Schule zu betrachten, nur dass sie jenen älteren Kirchen von Romainmotier und Payerne gegenüber die seither ausgebildeteren Formen und Constructionen zeigen.

Die hauptsächlichsten Merkmale des burgundischen Baustiles sind schon früher geschildert worden. Auch im XII. Jahrhundert hielt man im Wesentlichen an dem älteren Systeme fest, indem man das Mittelschiff und die beiden Querflügel mit Tonnengewölben bedeckte, die jetzt aber, wie die trennenden Arcaden, die Archivolten, gewöhnlich den Spitzbogen zeigen. Wichtiger war die Neuerung, die für die Ueberwölbung der Seitenschiffe eintrat. So hatte man diese im mittleren Frankreich schon zu Ende des XI. Jahrhunderts mit einer Reihenfolge von Quertonnen bedeckt, die von horizontal übermauerten Quergurten auf stark vortretenden Wand- und Pfeilervorlagen getragen werden und so dem Gewölbe des Mittelschiffes als directe Widerlager dienen (Fig. 119).

Dieses System nun scheint im XII. Jahrhundert mit ganz besonderer Vorliebe von den Cisterciensern aufgenommen worden zu sein, denn wir finden dasselbe nicht bloss in ihren französischen Bauten, so in der 1148 geweihten Klosterkirche von Fontenay (Côte-d'or) sondern auch in einer deutschen[1]) und endlich in drei noch erhaltenen Ordenskirchen der West-

Fig. 119



Klosterkirche von Bonmont.

schweiz. Die älteste derselben ist wahrscheinlich diejenige von **Bonmont** oberhalb Nyon am Fuss der Dôle gelegen.[2]) Im Langhause bilden

[1]) In der ehemal. Klosterkirche von *Thennebach* im Badischen, die aber abgetragen und dann mit verändertem Gewölbesystem in Freiburg i. Br. wieder aufgebaut wurde, wo sie gegenwärtig als protestantische Kirche dient.

[2]) Die früheste bekannte Nachricht von Bonmont datirt vom Jahre 1123. Die *Hauptmaasse* der Kirche sind folgende: A Gesammtlänge im Innern (ohne die abgetragene Apsis) m. 45,90; B Gesammtbreite m. 15; C Breite des Mittelschiffes (aus dem Mittel in der Längenachse der Pfeiler gemessen) m. 8,30; D Länge des Querschiffes m. 23; E Breite desselben m. 6,40.

sechs Pfeilerpaare die Trennung der Schiffe. Ein Gurtgesimse über den Archivolten bezeichnet das Auflager des spitzbogigen Tonnengewölbes, das sich ununterbrochen in einer Höhe von beiläufig 14 Metres über Hauptschiff und Vierung erstreckt. Ein m. 8,80 hoher Spitzbogen mit einer von drei Rundbogenfenstern durchbrochenen Oberwand bildet den östlichen Abschluss der Vierung. Darauf folgt das kurze mit einem spitzbogigen Tonnengewölbe bedeckte Altarhaus, dem sich ehedem eine polygone Apsis angeschlossen haben soll. Zur Rechten und Linken öffnet sich die Vierung gegen die niedrigen Querschiffflügel, die wieder, gleich den vorliegenden Kapellen, mit spitzbogigen Tonnen bedeckt sind. Diese ganze Choranlage, wozu man sich noch die nunmehr zerstörte Apsis zu denken hat, erinnert auffallend an die 1142 vollendete Cistercienserkirche von Obazine im französischen Département Corrèze.[1]) In den Seitenschiffen tragen niedrige Gurten auf schwach vortretenden Wand- und Pfeilerdiensten die Quertonnen. Der ganze Bau trägt den Stempel grösster Einfachheit. Die Gurt- und Pfeilergesimse zeigen ein glattes, karniesförmiges Profil. Die meisten Basen bestehen aus einer einfachen Schmiege. Alle Fenster sind rundbogig, klein und schmal. Einen ansprechenden Charakter mögen dem Innern die decorativen Malereien verliehen haben, von denen einzelne Spuren, schwarze und gelbe Ornamente auf weissem Grunde, jetzt noch an den Archivolten des Mittelschiffes zu erkennen sind. Das Aeussere mit seinen schwach vortretenden Streben und dem schwerfälligen Thurme, der sich über der Vierung erhebt, entbehrt jeglicher Ausstattung. Nur die Westseite schmückt ein stattliches Portal, das mit horizontaler Uebermauerung, nach Art eines Triumphbogens, vorspringt. Die Ecken des Vorbaus sind in zwei Geschossen von kannelirten Pilastern mit korinthisirenden Kapitälen begleitet. Dazwischen öffnet sich die Pforte, deren einspringende Gewände mit Säulen ausgesetzt sind. Die Kapitäle sind theils mit ungezahnten Blättern, theils mit Bandverschlingungen geschmückt. Darüber umschliesst der mit Wulsten und Hohlkehlen reich gegliederte Spitzbogen eine schmucklose steinerne Fläche. Das Ganze kann für ein Muster ächt burgundischen Portalbaus gelten, wie sich ein zweites in der Schweiz nicht wiederfindet.

Das System von Bonmont wiederholt sich mit geringen Abänderungen in der Kirche des 1137 oder 1138 gestifteten Cistercienserklosters Hauterive (Altenryf) bei Freiburg (Fig. 117 oben).[2]) Der einzige Unterschied zwischen diesem und dem vorigen Bau besteht in der Anlage des Chores und

---

[1]) Aufnahmen bei *Viollet-le-Duc*, Dictionnaire IX. p. 225 ff.

[2]) *Hauptmaasse* (vide S. 354 Note 2) A m. 47; B m. 15; C m. 8,30; D m. 23,20; E m. 4,50.

den Proportionen des Querhauses und des Schiffes. Der Chor von Hauterive bildet ein längliches Rechteck ohne Apsis. Darauf folgt das Querschiff mit den beiden Kapellenpaaren, dessen Anlage, wie diejenige des Langhauses, vollständig an Bonmont erinnert. Neu ist dagegen die ausserordentlich geringe Breite der beiden Querflügel und im Langhause eine durchgebildetere Gliederung der Seitenschiffe, wo sich von den Pfeilern jedesmal ein Gurtgesimse um das Gewölbejoch herum fortsetzt. Leider hat der ganze Bau, vermuthlich im vorigen Jahrhundert, eine zopfige Restauration erlitten, bei welchem Anlasse die Fenster verändert und die meisten Detailglieder mit Ausnahme der Vorlagen der Vierungspfeiler verunstaltet wurden. Letztere bestehen aus Halbsäulen mit korinthisirenden Kapitälen. Am Aeusseren enthält die Westfronte ein kleines spitzbogiges Portal, das indessen, nach den frühgothischen Ecksäulen zu schliessen, aus einer späteren Epoche stammen dürfte. Der Hochbau der Façade, deren Giebel eine Rosette und darunter zwei spitzbogige Fenster enthält, ist hier, der inneren Theilung entsprechend, dreifach abgestuft und gegliedert. Die Form der Strebepfeiler dagegen an der nördlichen Langseite entspricht wieder genau denjenigen von Bonmont.

Das dritte zu dieser Gruppe gehörige Denkmal ist die Kirche von Frienisberg unweit Aarberg im Canton Bern.[1]) Leider sind von dem einst stattlichen Gebäude nur der südliche Querflügel mit den beiden Kapellen und ein Theil des anstossenden Seitenschiffes stehen geblieben. Allein auch das Letztere ist derart verbaut, dass weder die Form der Archivolten, noch die Art der Bedachung nachzuweisen ist. Querschiff und Kapellen sind auch hier mit spitzbogigen Tonnengewölben bedeckt und die spärlich erhaltenen Gliederungen mit denen der vorhin beschriebenen Kirchen übereinstimmend.

Die Zusammengehörigkeit dieser Monumente mit der burgundischen Bauschule steht ausser Zweifel und auch die Wege, auf denen das fremde System hieher gelangte, sollte man aller Erwartung zufolge durch die Wanderungen französischer Convente vorgezeichnet finden. Leider jedoch ist nirgends eine Parallele zwischen dem Filiationsverhältnisse dieser Stifter und der gegenwärtigen Erscheinung ihrer Mutterkirchen nachzuweisen. So ist, wie bereits erwähnt, der Convent von Bonmont aus Clairvaux hervorgegangen. Die dortige Klosterkirche aber, welche im Jahre 1174 geweiht worden ist, zeigt eine ganz andere Disposition der Choranlage. Ebenso verschieden ist die Anlage von Hauterive von derjenigen der Mutterkirche zu Cherlieu. Man wird also entweder die schweizerischen

[1]) Das Jahr der Gründung ist unbekannt, da die Aechtheit der 1131 datirten Stiftungsurkunde bezweifelt wird.

Monumente für Nachahmungen älterer Mutterkirchen zu betrachten haben, an deren Stelle nachmals die jetzt vorhandenen Bauten getreten sind, oder, wofür auch ähnliche Abweichungen in Deutschland sprechen, von einer Einwirkung der Filiationen in baulicher Hinsicht gänzlich absehen und statt dessen auf den zufälligen Einfluss gleichzeitiger Unternehmungen ausserhalb der Stammlinie rathen.

Endlich ist auch das Alter dieser Monumente mit Gewissheit nicht zu bestimmen. Den einzigen Anhalt giebt die 1142 datirte Urkunde von Hauterive, in welcher einer kurz zuvor stattgehabten Weihe der dortigen Klosterkirche gedacht wird. Es frägt sich also, ob diese Nachricht in der That schon auf das noch vorhandene Gebäude zu beziehen sei? Die einzige unter den französischen Ordenskirchen, deren Alter und völlig übereinstimmende Anlage wir kennen, ist die 1148 geweihte Klosterkirche von Fontenay. Die annähernd gleichzeitige Vollendung derjenigen von Hauterive wäre somit denkbar, auch ohne weitere Belege. Indessen fehlen auch diese nicht: so wird schon im Jahre 1162 einer ecclesia constructa und wiederholt in anderen Urkunden bis zum Jahre 1184 auch eines Sprechsaales gedacht. Ebenso liegen Andeutungen vor, wonach um diese Zeit in Hauterive schon Glasfenster gefertigt wurden. Alle diese Nachrichten nun deuten auf eine derartige Consolidirung des Klosterlebens, dass die Vermuthung gewiss nicht ungerechtfertigt erscheint, es sei in der That noch im XII. Jahrhundert ein Monumentalbau zur Ausführung gekommen und somit die bestehende Kirche für das um 1142 geweihte Gebäude zu halten. Ist nun aber diese Datirung einmal festgestellt, so scheint auch die Gleichzeitigkeit der so völlig übereinstimmenden Bauten von Frienisberg und Bonmont ausser Zweifel zu liegen, und zwar um so mehr, als für die letztere Kirche wiederum in einem französischen Bau des XII. Jahrhunderts, der 1142 vollendeten Klosterkirche von Obazine, eine so nahe verwandte Anlage sich findet.

Folgenreicher als diese klösterlichen Schöpfungen, die zwar einen Bruch mit der landesüblichen Bauweise, keineswegs aber einen entscheidenden Fortschritt bekunden und desshalb auch ohne Nachahmung blieben, wurde ein anderer Bau, der, zu Ende des XII. Jahrhunderts begonnen, zuerst die Kenntniss gothischer Formen und Constructionen auf dem heutigen Gebiete unseres Landes beförderte. Es ist diess die Kathedrale S. Peter zu Genf.[1]) Die Gründe, welche diesen Neubau veranlassten,

---

[1]) Die Baugeschichte der Kathedrale von Genf ist ausführlich behandelt im Anzeiger für Schweiz. Alterthumskunde. 1872. S. 370 u. f., woselbst auch die Belege und eine Aufzählung der auf diesen Bau bezüglichen Werke zu finden sind. — *Hauptmaasse* (S. 354 Note 2) A ehem. Länge 206 Fuss, jetzige Länge M. 60,78; B 21,12; C 10,56; D 36,40; E (?)

sind unbekannt und auch über den Beginn desselben wird nichts gemeldet. Die älteste Nachricht, welche dieser Unternehmung (Opus Gebennense) gedenkt, findet sich in einer 1191 datirten Urkunde. Dann, vom Jahre 1208—1221 wird wiederholt von Vergabungen berichtet, welche der Bischof und sein Capitel zu Gunsten des Dombaus machten. In der Folge jedoch muss eine längere Unterbrechung eingetreten sein. Aus dem Jahre 1232 nämlich stammt ein Schreiben Papst Gregors IX., in welchem er sich dem Bischofe Aimon gegenüber mit unverkennbarer Missbilligung äussert, weil dieser in Folge eines Streites mit dem Capitel eigenmächtig die zu Gunsten des Kathedralbaus erlassenen Indulgenzen zurückgezogen habe. Er befiehlt ihm, dieselben aufs Neue zu veröffentlichen, damit eine Schande für die Christenheit aufhöre und die jetzt schon eingetretene Gefahr von dem grossartig und herrlich begonnenen Dome abgewendet werde.[1]) Den weiteren Verlauf der Bauthätigkeit lässt keine Nachricht verfolgen, und ebenso ist unbekannt, wann dieselbe ihren Abschluss erreichte. Wahrscheinlich war diess vor Ende des XIII. Jahrhunderts nicht der Fall, da noch im Jahre 1291 von hölzernen Constructionen berichtet wird, die bei dem Sturme, den der Graf Amadeus von Genevois auf die Cité und die Kathedrale unternahm, in Brand geriethen[2]) und Arbeiten oder Wiederherstellungen noch im Jahre 1300 vorgenommen wurden.

Trotz dieser lang andauernden Bauthätigkeit und der wiederholten und schweren Katastrophen, welche die Kathedrale betrafen, ist der Eindruck, den das Innere ausübt, ein sehr einheitlicher und mächtiger. Der Grundriss, dessen Gesammtlänge vor dem Umbau der Façade im vorigen Jahrhundert 206 Fuss betrug, bildet ein lateinisches Kreuz mit einem sehr lang gestreckten Westarme, der durch fünf Pfeilerpaare in drei Schiffe getheilt wird. Die Abstände dieser Stützen sind sehr gross, ihre Entfernung in der Längenachse entspricht beinahe der Breite des Mittelschiffes, während die ungewöhnliche Schmalheit der Seitenschiffe mit ihren stark überhöhten Kreuzgewölben an die Anlage italienisch-gothischer Kirchen erinnert.[3]) Ueber den Archivolten herrscht ein Triforium, das sich jenseits des Querschiffes im Chore fortsetzt. Darüber folgt eine zweite Galerie von spitzbogigen und kleeblattförmigen Arcaden. Sie sind zu einzelnen Gruppen vereinigt, hinter denen jeder Schildbogen drei Fenster enthält.

---

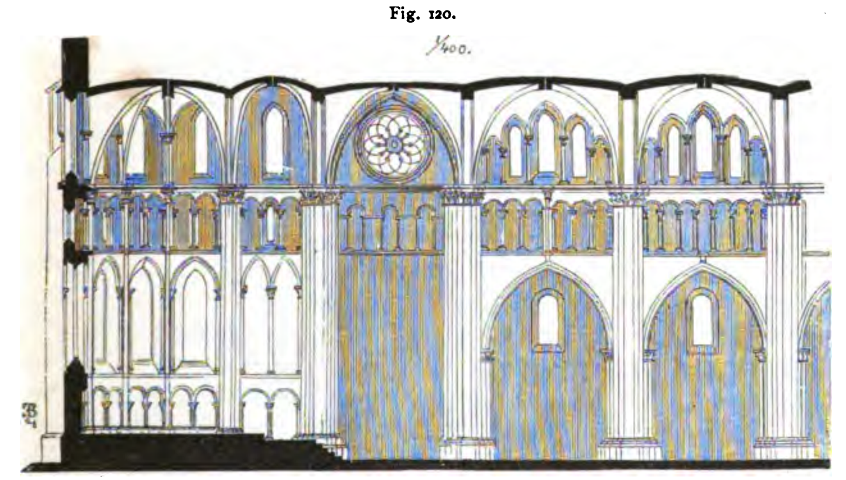
[1]) Ein Abdruck dieses interessanten Schriftstückes findet sich in den Mémoires et documents de la Société d'hist. et d'archéol. de Genève. Bd. XVI. p. 173.

[2]) Ex cujus incendio ignis prosiliens in ipsam cathedralem Ecclesiam S. Petri quandam partem *ligneorum edificiorum* destruxit. *v. Wurstemberger*, Peter v. Savoyen. Thl. IV., p. 500 u ff.

[3]) Die hauptsächlichsten Maasse sind im Anzeiger a. a. O. S. 372 verzeichnet.

Das Querschiff ist ungegliedert bis zur Höhe des Triforiums, das sich aber nur bis zu der nördlichen und südlichen Schlusswand erstreckt, wo dasselbe durch eine Reihenfolge von Blendarcaden ersetzt wird, während der Schildbogen darüber eine mächtige Rosette enthält. Beide Querflügel öffnen sich östlich gegen zwei viereckige Kapellen und werden von Thürmen überragt, die sich auf dem über das Langhaus vortretenden Joche erheben. Der Chor (Fig. 120), im halben Zehneck geschlossen, besteht aus einem einfachen Polygon ohne Umgang aber mit kurzer Verlängerung nach Westen. Ein Ueberschuss von blinden und offenen

Fig. 120.



* Kathedrale S. Peter zu Genf.

Bögen schmückt hier die Wände. Ueber den rundbogigen Blenden, die zu ebener Erde von kannelirten Pilastern mit prächtigen Kapitälen getragen werden, folgen die hohen und weiten Spitzbogenfenster und im dritten Geschosse, das rundbogige Triforium, über welchem endlich, wo die Gewölbe fächerförmig anheben, noch einmal jeder Schildbogen ein Fenster enthält.

Im Gegensatze zu den meisten Kirchen scheint der Bau dieser Kathedrale mit der Errichtung des Schiffes begonnen zu haben. Die Gliederung der Pfeiler, die Bildung der Basen und der Kapitäle, welche letztere theils mit Blattwerk (Fig. 48 oben), theils mit ausführlichen Historien geschmückt sind, endlich die rundbogige Form der Fenster und der Arcaden des Triforiums, alle diese Erscheinungen verrathen noch den starken Einfluss des romanischen Stiles. In den Gewölben dagegen kommt überall der Spitzbogen vor, doch sind schon hier gewisse Unterschiede zu beobachten, welche deutlich ein allmäliges Fortschreiten der

Bauthätigkeit von West nach Osten verfolgen lassen. So zeigen namentlich die spitzbogigen Archivolten, wie eine complicirtere Profilirung in demselben Grade überhand nimmt, je mehr das Werk sich der Vierung nähert. Bis zum letzten Pfeilerpaare vor derselben scheint der Unterbau des Schiffes ohne Unterbrechung fortgeführt worden zu sein. Von da an aber ist ein ganz neuer Stil zu beobachten; denn während bis dahin zumal die Kapitälsculpturen eine so völlig alterthümliche Weise verrathen, dass einzelne Forscher dieselben für die Reste einer früheren Kathedrale

Fig. 121.



Kapitäl in der Kathedrale zu Genf.

hielten, so beginnt sich von dem östlichen Pfeilerpaare an der neue Stil in seiner ganzen Ueppigkeit zu entfalten. Die Sculpturen sind hier von einer wahrhaft klassischen Schönheit. Bald sind es ganze Compositionen biblischen und legendarischen Inhaltes, die sich rings um den Kapitälkörper fortsetzen, bald prächtige naturalistisch gebildete Rankengewinde, zwischen denen allerlei Gestalten von Menschen und Thieren herumklettern und das Alles mit einer überraschenden Virtuosität gemeisselt, so dass stellenweise die Verästungen ganz frei von dem Kerne sich lösen (Fig. 121).

Diese grosse stilistische Verschiedenheit zwischen den beiden Gebäudehälften, kann nun freilich nicht überraschen, wenn man sich jenes päpstlichen Briefes vom Jahre 1232 erinnert. Ohne Zweifel wurde auf diese Mahnung hin der Chor und das Querschiff in Einem Zuge ausgebaut, während das Langhaus — dafür sprechen die Kapitäle des Tri-

foriums — bis dahin nicht über die Höhe der Seitenschiffe hinausgelangt war. Jetzt erst, nach Vollendung dieser östlichen Theile, wurde nun auch der Ausbau des Schiffes begonnen, und zwar so, dass man nunmehr von Osten nach Westen vorrückte. Den Beleg für diesen Fortgang bieten schon die Rundbögen des Triforiums, die, je weiter nach Westen, um so deutlicher die allmälige Ausbildung gothischer Profile zeigen. Noch augenfälliger aber lässt sich dieser Fortschritt in der Construction der Gewölbe erkennen, wo man so zu sagen Schritt für Schritt die zunehmende Erkenntniss des neuen Systemes gewahrt. Die Zahl der Gewölbejoche ist im Hauptschiff und den Abseiten dieselbe, was beweist, dass man den praktischen Werth des Spitzbogens hier von vorneherein erkannt hatte. Dennoch scheint es, dass man Bedenken trug, die grossen Joche des Mittelschiffes mit einfachen Kreuzgewölben zu überspannen. Man nahm also seine Zuflucht zu einer sog. Hülfsrippe, die in jedem Joche, vor der Mitte des Triforiums emporsteigend, quer über das Hauptschiff gespannt werden sollte, so dass jedes Gewölbe aus sechs, statt aus vier Kappen gebildet worden wäre. In der That wurde denn auch unmittelbar über dem Scheitel der östlichsten Archivolten eine Console angebracht und darauf eine Dienstsäule errichtet. Inzwischen jedoch scheint abermals ein Stillstand eingetreten zu sein, oder man hatte sich den Rath eines Sachverständigen geholt, genug die Ausführung eines sechstheiligen Gewölbes unterblieb, man errichtete statt dessen ein einfaches vierkappiges Kreuzgewölbe. Ohne Zweifel war man, als diese Aenderung beschlossen wurde, erst bis zu dem zweiten Pfeilerpaare gelangt, denn über der folgenden Archivolte ist zwar noch die Console, aber schon nicht mehr die Dienstsäule vorhanden, welche auf derselben hätte errichtet werden sollen. In den folgenden Jochen endlich fehlt auch die Console.

Dass dieser Bau, die älteste unserer gothischen Kirchen, die durch Schönheit der Verhältnisse und den prächtigen Stil der Ornamente von keiner des Heimathlandes übertroffen wird, auf fremde und zwar französische Vorbilder zurückweise, steht ausser Zweifel. Auch ist nach verwandten Monumenten schon geforscht und als ein solches die Kathedrale von Besançon bezeichnet worden. Allein die Anlage gerade derjenigen Theile, in welchen eine Verwandtschaft sich zeigen soll, erscheint mir in beiden Kirchen doch zu verschieden, um jener Ansicht beistimmen zu können. Auch ein Zusammenhang mit der Metropolitankirche Genfs, der Kathedrale von Vienne-en Dauphinée, ist nicht zu erkennen. Der Chor derselben wurde zwar ebenfalls in frühgothischer Zeit errichtet, zeigt aber bereits die consequente Anwendung des Spitzbogens, entwickeltere Details und ein einfacheres System der Wandgliederung. Eine ganz unverkennbare Aehnlichkeit herrscht dagegen zwischen der östlichen Hälfte unserer

Kirche und den entsprechenden Theilen der Kathedrale S. Jean zu Lyon. Hier wie dort ist die Breite des Mittelschiffes eine grössere, als diejenige des Querhauses, dessen äusserste Joche von einem Thurm überragt werden. In beiden Kathedralen wiederholt sich vor der Ostseite der Querflügel die Anlage zweier rechtwinkeliger Kapellen, von denen die dem Chore zunächst befindlichen aus zwei Jochen bestehen. Nur in der Anlage des Letzteren ist eine Verschiedenheit zu beobachten: in der Kathedrale von Genf ist das Chorhaupt mit fünf Seiten des Zehnecks geschlossen und durch anderthalb Joche von der Vierung getrennt, in S. Jean dagegen folgen der letzteren deren zwei und das Chorhaupt besteht aus sieben Seiten des Zwölfecks. Um so grössere Uebereinstimmung herrscht dagegen in der Gliederung des Aufbaus. Zu unterst erscheint hier wie dort eine Reihenfolge von Blendarcaden, die zwar ungleiche Bögen, aber in beiden Chören die kannelirten Pilaster mit figurirten Kapitälen zeigen. Darauf folgen die hohen, ungetheilten Spitzbogenfenster, ein rundbogiges Triforium und schliesslich in S. Jean dieselbe Form der Oberlichter, welche in dem Schiffe der Kathedrale S. Peter erscheint: eine Galerie von schlanken Säulenarcaden, hinter denen jeder Schildbogen des Altarhauses eine dreifache Gruppe von Spitzbogenfenstern, das höchste in der Mitte, enthält. In beiden Kirchen ist die Form der Chordienste, die Bildung ihrer Kapitäle und die Gliederung der dazwischen befindlichen Fenster dieselbe, entbehren die unteren Theile des Querschiffes einer durchgeführten Gliederung, wogegen die Schlusswand der Flügel über dem Triforium eine grosse Rosette enthält.

Der Bau von S. Jean begann zwischen den Jahren 1166 und 1175, 1245 wurde der Hochaltar durch den damals in Lyon anwesenden Papst Innocenz IV. geweiht.[1]) Indessen ist anzunehmen, dass der Bau der östlichen Theile, des Chores und des Querschiffes, schon früher vollendet und auch der Ruf von diesem Unternehmen in die weiteren Kreise gedrungen sei. Kein Wunder somit, dass auch in Genf die Aufmerksamkeit auf dasselbe sich lenkte, und der Einfluss dieser benachbarten Metropolitankirche in vielseitiger Weise sich geltend machte, als seit dem Jahre 1232 die Arbeiten an der dortigen Kathedrale mit dem Ausbau der östlichen Theile wieder begonnen worden waren.

Ein zweites Hauptmonument, das gefeiertste des Landes, ist die

---

[1]) *Savy*, Recherches sur le caractère architectural de la cathédrale de Lyon. Extrait du compte-rendu des séances archéologiques tenues à Lyon en 1862 par la société française d'archéologie. Caen 1863. *Jacques*, l'église primatiale de S. Jean et son chapitre. Lyon 1837 p. 13 u. f, *Meynis*, Les anciennes églises paroissiales de Lyon. Lyon 1872. p. 129 u. f.

Kathedrale von Lausanne.[1]) An ihrer Stelle soll schon der Bischof Marius zu Ende des VI. Jahrhunderts eine der hl. Maria geweihte Kapelle errichtet haben. Ein Monumentalbau entstand aber erst zur Zeit des Bischofs Heinrich zwischen 985 und 1019. Wahrscheinlich hatte auch hier die Aufregung; die sich zu Ende des ersten Jahrtausends der Gemüther bemächtigt hatte, den Antrieb zur Werkthätigkeit gegeben. Dieser Bau, der nach kaum zweihundert Jahren (1216) durch Brand zerstört wurde, muss ein sehr stattlicher gewesen sein. In einer Urkunde desselben Jahres, in welcher der Bischof von Grenoble zu einer Spende für die Wiederherstellung auffordert, wird der Bau ein bewunderungswürdiges Werk genannt. Die Dächer waren mit Blei gedeckt, die Fenster mit Glasgemälden geschmückt, ausserdem werden eine Menge von Zierathen genannt, welche dieser Katastrophe zum Opfer fielen. Immerhin scheint die Zerstörung keine vollständige gewesen zu sein, denn es wird von Theilen berichtet, die allerdings gefährdet, indessen bei einer raschen Wiederherstellung wohl zu benutzen seien[2]). Diese letztere konnte noch nicht beendet sein, als im Jahre 1219 ein zweiter Brand das Werk zerstörte. Wiederum wurden Spenden gesammelt, die Arbeiten auf's Neue begonnen und schon ward 1234 die grosse Glocke gestiftet, als ein Jahr darauf zum dritten Male die Katastrophe einer Feuersbrunst sich wiederholte.[3]) Die Zerstörung des Gebäudes muss diessmal eine vollständige gewesen sein, denn man begann nun von Grund aus eine neue Kathedrale zu errichten, die noch bestehende Kirche, die im Jahre 1275 so weit vollendet war, dass sie von dem Papste Gregor X. im Beisein Rudolfs von Habsburg und einer zahlreichen Versammlung geistlicher und weltlicher Grosser geweiht werden konnte.[4]) Aber noch nicht 20 Jahre waren nach diesem Ereignisse verflossen, als abermals ein Unfall eintrat. Die Kunde davon giebt ein Erlass des Bischofs Martin von Genf vom Jahre 1299, in welchem er den Geistlichen seiner Diöcese berichtet, es sei die Kathedrale von Lausanne von einer Feuersbrunst so schwer betroffen worden, dass die Mittel der dortigen Bauhütte zur Bestreitung der neuen Auslagen nicht

---

[1]) Ein Verzeichniss der über diese Kathedrale handelnden Schriften findet sich im Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde. 1874. S. 548. *Hauptmaasse* (S. 354 Note 2). A Gesammtlänge im Inneren, einschliesslich der Vorhalle, m. 93,54; B 22,38; C 10,09; D 34,04; E 10,75.

[2]) *G. Champseix*, Notre-Dame de Lausanne, in der Revue universelle des arts, publiée par P. Lacroix. Vol. II. Paris 1855. p. 101 u. f.

[3]) Cartular von Lausanne in den Mémoires et documents de la société d'hist. et d'archéologie de la Suisse Romande. VI. p. 574.

[4]) *v. Zeerleder*, Urkunden Bd. II Nr. 646 und Mémoires et documents a. a. O. VII, 1. p. 60.

mehr hinreichten.[1]) Wahrscheinlich wurde die Wiederherstellung sehr eilfertig und ungenügend ausgeführt und ist hieraus die Schadhaftigkeit des Gebäudes zu erklären, die schon im vorigen Jahrhundert einen solchen Umfang erreicht hatte, dass ökonomische Rücksichten allein dessen Erhaltung bestimmten.[2]) Der letzte Unfall erfolgte im Jahre 1825, als ein Blitzstrahl den Helm des Centralthurmes zerstörte. Seitdem nahm die Baufälligkeit in solchem Maasse überhand, dass eine durchgreifende Wiederherstellung nicht länger versäumt werden durfte. Vor Jahresfrist hat nun dieselbe begonnen und zwar unter einer Leitung, welche die besten Hoffnungen auf ein dauerhaftes Gelingen erweckt.

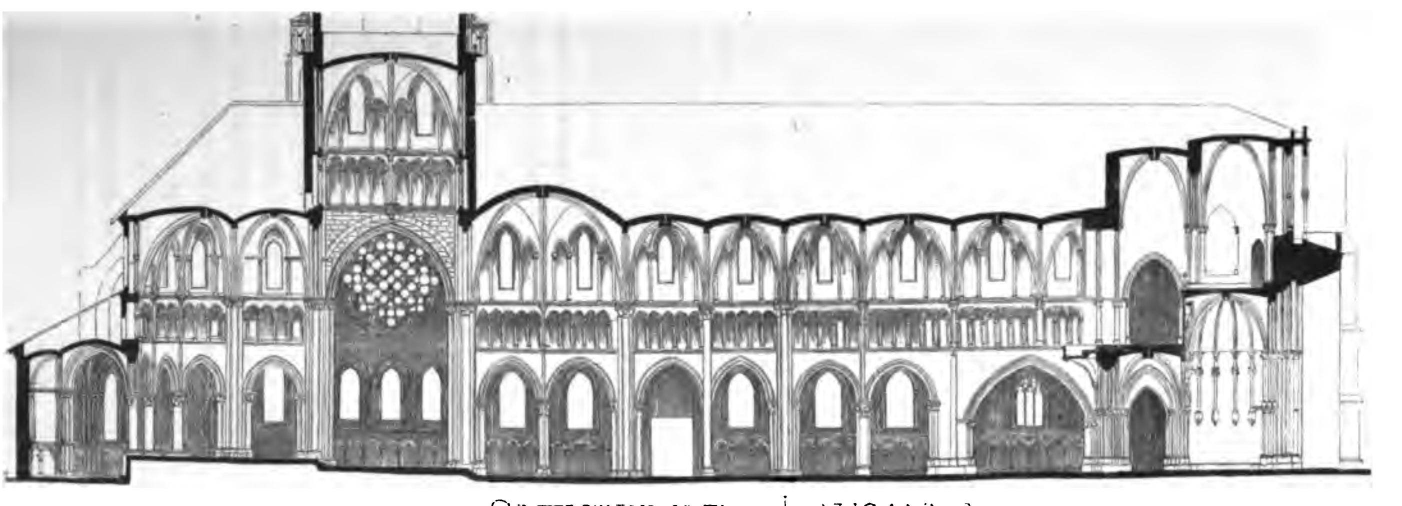
Der älteste Theil der Anlage ist der Chor. Mit der Errichtung desselben scheint, wie dies meistens der Fall war, auch hier das Werk begonnen zu haben. Der Chor (Fig. 111 oben) ist ein unregelmässiges Halbpolygon von sieben Seiten. Sechs stämmige Rundpfeiler, die mit einander und den äussersten Bündelpfeilern durch Spitzbögen verbunden sind, tragen den Hochbau mit seinem fächerförmigen Gewölbe. Dieses Chorhaupt begleitet ein tiefer gelegener Umgang. Er ist ebenfalls siebenseitig geschlossen und in der Mitte gegen die halbrund nach Aussen vortretende Marienkapelle geöffnet.[3]) Rückwärts, gegen Westen, wo sich Chor und Umgang mit einem kurzen Joche verlängern, folgt die Vierung mit den Querflügeln. In S. Peter zu Genf ist die Erstere mit einem einfachen Kreuzgewölbe bedeckt, das die Höhe des Schiffes kaum übertrifft. Hier dagegen erhebt sich die Vierung zum kühnen Hochbau, den ein achttheiliges Gewölbe bedeckt, während die Wände durch ein Triforium und über demselben durch die vor den Fenstern angebrachten Arcadenstellungen belebt sind. Die Querflügel zur Rechten und Linken sind mit je zwei Kreuzgewölben bedeckt und östlich neben den Bögen, die in den Chorumgang führen, in zwei Etagen nach einer vorliegenden Kapelle geöffnet. Für das Langhaus scheint auch hier das System der Doppeljoche im ursprünglichen Plane gelegen zu haben und wirklich wurde dasselbe insoweit durchgeführt als im Mittelschiffe das der Vierung zunächst befindliche Quadrat ein sechstheiliges Gewölbe erhielt (Fig. 122) und auch in den folgenden Jochen, wiewohl diese mit einfachen Kreuzgewölben bedeckt wurden, ein regelmässiger Wechsel zwischen leichteren und stärkeren Stützen eintrat. Auf einen starken Bündelpfeiler folgt nämlich jedesmal eine lose, durchsichtige Gruppe von Säulen und Rundpfeilern, und zwar

[1]) Anzeiger für schweiz. Gesch. und Alterthumskunde 1860. S. 149.

[2]) Vgl. hierüber p. 11 der sehr tendenziösen Schrift von *Archinard*, Notice historique de la cathédrale de Lausanne, Lausanne 1870.

[3]) Diese Anlage, eine einzige Conche, welche aus der Mitte des Chorumganges hervortritt, zeigen auch die Kathedralen von *Langres* und *Sens*.

Fig. 122.



* Kathedrale zu Lausanne.

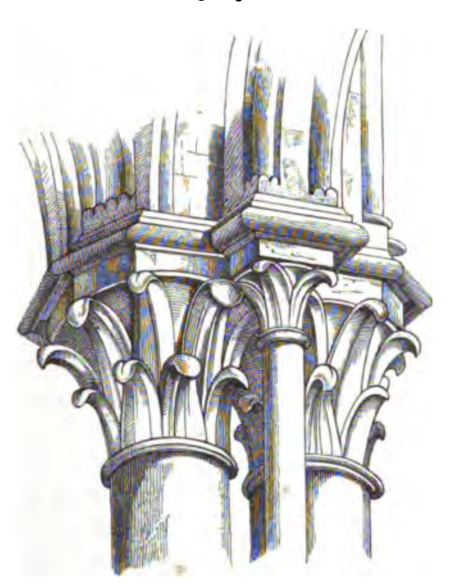
in stets neuer Zusammenstellung; erst steigt vor dem starken Ruhdpfeiler eine schlanke Säule als Dienst für die Gewölbe des Mittelschiffes empor, dann folgen zwei stärkere Säulen und zuletzt deren vier, überkreuz gekuppelt und die vorderste von einem schlanken Dienste überragt, der die Rippen des Hauptschiffes aufnimmt. Mit dieser malerischen Gruppirung verbindet sich eine höchst lebendige Gliederung der Oberwände. Unmittelbar über den Archivolten herrscht ein Triforium von spitzbogigen Säulenarcaden, das sich bis an das Querhaus und von da um das Chorhaupt fortsetzt. Es folgt dann ein kräftiger Gurt und über demselben die zweite Galerie von schlankeren Bogengruppen, hinter denen sich die Fenster des Mittelschiffes öffnen. Auch die Nebenräume sind reich gegliedert. Eine bloss durch die Dienste unterbrochene Reihenfolge von Blendarcaden mit kleeblattförmig gebrochenen Bögen auf zierlichen Säulen schmückt die unteren Wandflächen der Seitenschiffe und setzt sich von da aus, gleich dem Triforium, durch das Querschiff um den Chorbau fort. Im Westen endlich, zwischen den Thürmen, liegt die kleine aber höchst orginelle Vorhalle. Sie besteht aus zwei Theilen, einem niedrigen Vorraume, der sich mit einem reich profilirten Bogen nach dem Mittelschiffe öffnet und der hohen Eingangshalle zwischen halbrunden Nischen, deren fächerartige Gewölbe von leichten Wandsäulen auf hochschwebenden Consolen getragen werden. Ueber der Vorhalle liegt eine in ihrer ganzen Breite gegen das Mittelschiff geöffnete Empore. Sie besteht ebenfalls aus zwei Theilen, der Orgelbühne, von der man ebenen Fusses in das Triforium gelangt und einem rückwärts höher gelegenen Raume, der bloss durch eine Balustrade von der Orgelbühne getrennt ist und ehedem als Sängerchor gedient haben mag.

Ueberblickt man die Anlage des Ganzen und vergleicht man dieselbe mit der früher beschriebenen Kathedrale von Genf, so ist ein bedeutsamer Fortschritt in der Entwickelung des gothischen Systemes nicht zu verkennen. Schon der Grundriss zeigt denselben, auch der Aufbau ist reicher und mannigfaltiger, insbesondere gewinnt das Innere durch die kurzen Abstände der Pfeiler und die wechselnde Form derselben einen hohen malerischen Reiz. Auf der andern Seite freilich fehlt diesem Gebäude die Eleganz der Verhältnisse und die kühne Weiträumigkeit, durch welche die Kathedrale von Genf in so hohem Grade sich auszeichnet. Der Aufbau des Mittelschiffes ist gedrückt, was sich wohl aus dem lastenden Verhältnisse der Galerien erklärt. Insbesondere fällt es auf, wie das Triforium den schmalen und niedrigen Archivolten gegenüber eine allzu grosse Bedeutung gewinnt. Auch im Detail vermisst man die reichen und mannigfaltigen Sculpturen, welche die östlichen Theile von S. Peter schmücken. In den Ziergliederungen des Schiffes zumal herrscht eine

gewisse Monotonie und conventionelle Trockenheit. Die Gesimse sind glatt und mit weichlichen Schwingungen versehen, dasselbe gilt von den Basen. Die Kapitäle zeigen die im Uebergangsstile gewohnte Form eines schlanken Kelches, der mit mehreren Reihen lanzettförmiger unter der Deckplatte stark vortretender Blätter geschmückt ist (Fig. 123). Mitunter wohl kommen auch Nachahmungen von Pflanzen vor, nirgends dagegen figürliche Sculpturen.



Fig. 123.



• Kapitäle im Schiff der Kathedrale zu Lausanne. (Lasius).

Wie der Bau von S. Peter zu Genf, so scheint auch derjenige der Kathedrale von Lausanne langsam und mit theilweisen Abweichungen von dem Orginalentwurfe gefördert worden zu sein. In dem ältesten Theile, dem Chorumgange, sind noch zahlreiche antike Reminiscenzen zu beobachten. Die Kapitäle sind korinthischen Mustern nachgebildet und zeigen, auch bei freierer Behandlung, noch immer eine Andeutung der Eckvoluten. In den Blattfriesen an Gesimsen und den Deckplatten der Kapitäle erkennt man verschiedene römische Motive. Endlich kommen auch hier, wie in Genf, die kannelirten Pilaster vor. Alle diese Formen sind aber bloss an der Umfassungsmauer zu beobachten. Schon die Gewölbe des Chorumganges zeigen die nämlichen Formen, wie diejenigen des Querschiffes. Es wäre somit denkbar, dass die Umfassungsmauer von der älteren 1235 abgebrannten Kathedrale übrig geblieben und dann bei dem

Neubau benutzt worden sei. Vielleicht hängt damit auch die Abweichung des Chores von der Längenachse des übrigen Gebäudes zusammen, eine Anomalie, die gewiss nicht aus symbolischen Rücksichten sondern vielmehr aus den Schwierigkeiten zu erklären ist, welche der Anschluss an einen älteren Baurest darbot. Gewisse Verschiedenheiten der Ziergliederungen sind übrigens auch in den westlich anstossenden Theilen zu erkennen. So zeigt z. B. die Zwischensäule der dem Querschiffe zunächst befindlichen Doppelarcaden eine weit strengere und edlere Kapitälbildung, als die der westlich darauf folgenden gekuppelten Säulenpaare. Die Gesimsplatten auf den Kapitälen dieser letzteren sind entschieden gothisch, während die der östlichen Säulen noch romanische Gliederungen und eine den Rundpfeilern des Chorhauptes verwandte Bildung zeigen. Immerhin ist bis zu dem westlichsten Pfeilerpaare der Entwurf des Ganzen ein einheitlicher zu nennen. Von hier an dagegen scheint plötzlich eine Aenderung des Bauplanes, oder wohl auch ein späterer Umbau stattgefunden zu haben. Deutlich kann man zunächst beobachten, wie das Auflager der letzten Archivolte bedeutend tiefer liegt, als dasjenige der östlich folgenden. Jene letzte Archivolte — es gilt diess natürlich von beiden Seiten des Mittelschiffes — ist ausserordentlich weit gespannt, so dass ihr im Hauptschiffe anderthalb Gewölbejoche entsprechen. Die Stützen ferner, auf denen sie ruht, sind langgestreckte schwerfällige Pfeilermassen, wie man solche wohl als Widerlager am Ende des Schiffes, niemals aber als freistehende Stützen zu errichten pflegte. Dazu kömmt endlich, dass am Aeusseren des Schiffes, genau in der Querachse dieser Pfeiler gelegen, zwei viereckige Treppenthürme angebracht sind. Solche Thürme nun pflegte man wohl an der Façade, niemals aber an der Stelle zu errichten, die sie hier einnehmen. Alle diese Unregelmässigkeiten sind daher nur zu erklären, wenn man annimmt, dass hier ursprünglich ein Abschluss projectirt war. Die Frage entsteht nun aber, welche Beschaffenheit derselbe zeigen sollte? Die beiden Hauptthürme im Westen mit der dazwischen befindlichen Vorhalle und Empore und der anstossende Theil des Mittelschiffes stimmen stilistisch mit dem Reste des Gebäudes überein. Eine Verschiedenheit ist bloss in den Dimensionen des Grundrisses und dem Hochbau der Seitenschiffe zu gewahren. Zunächst bemerkt man, dass rückwärts von dem letzten Pfeilerpaare an die Weite des Mittelschiffes eine geringere ist, als östlich von jenem. Dafür ist das Triforium in diesem westlichen Joche bedeutend breiter. Dasselbe besteht hier aus zwei hinter einander befindlichen Galerien, deren hintere über die äussere Flucht des Mittelschiffes hinausgebaut und mit einem eigenen Steindache versehen ist. Ebenso sind hier die Umfassungsmauern von kleinen Fenstern in Form von Dreipässen durchbrochen. Endlich

zeigen auch die unteren Theile dieses Joches, die Mauern, welche die Seitenschiffe zwischen den Treppenthürmen und den grossen Westthürmen abschliessen, spätere Formen. Sie sind, wie das Maasswerk der Fenster und die überall angebrachten Wappen des Bischofs Aymon de Montfaucon beweisen, zu Ende des XV. oder Anfang des XVI. Jahrhunderts, gleichzeitig mit dem grossen Westportale errichtet worden. Das Alles scheint darauf hinzudeuten, dass der Zusammenhang dieser Theile mit dem Hauptgebäude ursprünglich ein anderer gewesen sein müsse[1]) und legt die Vermuthung nahe, es möchte das westliche Joch gemeinsam mit der Eingangshalle eine Art Vorderkirche gebildet haben, eine Anlage etwa, ähnlich derjenigen, welche im XII. Jahrhundert schon an der Abteikirche von Vézelay in Burgund[2]) errichtet worden war.

Was das Aeussere der Kathedrale betrifft, so hätte eine monumentale Wirkung erst durch den Ausbau der Thürme erreicht werden können. Indessen ist von den Hauptthürmen im Westen nur der Eine über das Mittelschiff emporgelangt, ein mächtiger Bau mit kreuzförmig vortretenden Streben, über denen vier Eckthürmchen die obersten Geschosse flankiren. Beide dieser Etagen sind in luftige Galerien aufgelöst, hinter denen der Hochbau mit schlanker Spitze ins Achteck übersetzt. Ein ähnlicher Bau erhebt sich über dem Kreuzmittel, erst viereckig beginnend und dann ins Achteck übersetzend. Vor jeder Seite desselben tritt ein Spitzgiebel hervor, von eleganten Säulenstellungen getragen, die eine ringsherumlaufende Galerie begrenzen. Ein zweites Thurmpaar endlich, zu Seiten des Chores, ist kaum über die Höhe der westlich anstossendem Querflügel hinausgelangt. Die Ausstattung sämmtlicher Theile des Aeusseren beschränkt sich auf ein sehr bescheidenes Maass von ausschliesslich constructiven Gliederungen. Die Gesimse an Thürmen und den Umfassungsmauern der Kirche zeigten die Form eines einfachen Wasserschlages. Aehnlich sind die meisten Abdachungen der Streben gebildet. Sämmtliche Fenster entbehren des Maasswerkes. Die Gewände und Bogen derselben sind rechtwinkelig ausgekantet und mit Ecksäulen und Wulsten ausgesetzt.

---

[1]) *Champseix* a. a. O. S. 115 gedenkt eines alten handschriftlichen Vermerkes wonach die Westthürme durch eine Strasse von dem übrigen Gebäude getrennt gewesen seien. Er bezweifelt indessen die Richtigkeit dieser Angabe. Auch über die Unternehmungen Bischof Aymons von Montfaucon fehlt es an genaueren Nachrichten. Nur allgemein wird erwähnt, dass dieser Prälat versprochen hätte, bedeutende Verschönerungen an der Kathedrale vorzunehmen. Dieses Unternehmen jedoch, wozu er sich bedeutende Gelder zu verschaffen wusste, während 15 Jahren verschoben und erst auf päpstliche Ermahnungen hin einen Theil desselben zur Ausführung gebracht habe. Mémorial de Fribourg. Bd. VI. p. 254. *Champseix* a. a. O. p. 105.

[2]) Abgeb. bei *Viollet-le-Duc*, Dictonnaire Bd. VII. p. 267.

Ein Wasserschlag begleitet am Aeusseren den Extrados des Bogens und setzt sich alsdann in Form eines Gesimses bis zum nächsten Strebepfeiler fort. Einen reicheren Anblick bieten die Schlusswände des Querhauses. Diejenige des nördlichen Flügels enthält zwei Reihen von Spitzbogenfenstern, die südliche Schlusswand eine prächtige Rosette und über derselben ein Triforium von spitzbogigen Säulenarcaden. Der schmuckvollste Theil des Aeusseren ist aber die am südlichen Seitenschiffe, nahe beim Querhaus gelegene Apostelpforte (Porte des Apôtres), eine viereckige Halle, deren Kreuzgewölbe von prächtigen Säulenbündeln getragen wird. Die Ecken dieser ursprünglich auf drei Seiten geöffneten Halle sind mit überlebensgrossen Statuen von Aposteln und Propheten geschmückt, während das Bogenfeld des Portales drei figurenreiche Reliefs enthält, welche die Glorie des Heilandes, und darunter den Tod und die Himmelfahrt der Maria darstellen.

Schon öfters fiel es wohl auf, wie sehr diese Kathedrale, trotz ihres späten Ursprunges, durch einen so strengen und alterthümlichen Stil sich auszeichnet. In der That prägt sich hier nicht bloss in dem Gesammtentwurfe, sondern auch im Detail der Charakter frühgothischer Kunst in solcher Reinheit aus, wie diess in mittleren Frankreich nur in Bauten des XII. Jahrhunderts zu beobachten ist. Schon viel später dagegen sind ähnliche Monumente in der benachbarten Bourgogne entstanden und wirklich spricht manche Erscheinung für den Zusammenhang mit der dortigen Bauschule. Kannelirte Pilaster z. B. und andere antikisirende Formen, wie solche den Chorumgang der Kathedrale von Lausanne schmücken, sind geradezu als Merkmale burgundischen Stiles zu bezeichnen. Aber auch für den Gesammtentwurf fehlt es nicht an analogen Erscheinungen, insbesondere ist in der Plananlage eine gewisse Uebereinstimmung mit derjenigen der Kathedrale von Langres nicht zu verkennen. Das Langhaus beider Kirchen[1]) ist sechs Joche lang und diese sind mit kurzen Kreuzgewölben bedeckt, deren Zahl in Haupt- und Seitenschiffen eine gleiche ist. Auf das Querschiff, dessen Flügel aus zwei Jochen bestehen, folgt ein kurzes Altarhaus und diesem der Chor, der in Langres zwar noch die romanische Form eines Halbkreises zeigt, aber wieder von einem Umgange begleitet ist, dem sich, wie in Lausanne, eine einzige aus der Mitte halbrund vortretende Kapelle anschliesst.[2]) Auch entlegenere Monumente sind wohl öfters verglichen und namentlich die Kathedrale von Laon als ein in manchen Einzelnheiten übereinstimmendes Gebäude ge-

---

[1]) Wenn in Lausanne der westliche Abschluss unberücksichtigt bleibt.

[2]) Grundriss und Durchschnitt der Kathedrale von Langres bei *Viollet-le-Duc*, a. a. O. II. S. 346 u. f.

nannt werden.[1]) Ein Umstand besonderer Art schien diese Beziehungen zu erklären. Im Jahre 1849 hatte man in der Pariser Bibliothek das Skizzenbuch des Villard de Honnecourt, eines französichen Architekten aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts entdeckt.[2]) Für die Baugeschichte des Mittelalters ist diess eines der wichtigsten Documente. Villard, der aus dem Dorfe Honnecourt bei Cambray stammte, erscheint als das Ideal eines damaligen Architekten. Er hat das halbe Europa durchwandert und sich auf seinen Reisen eine Menge Erfahrungen gesammelt, von denen sein Album die vielseitigsten Proben enthält. Man liest da neben allerlei fabelhaften Dingen medicinische Recepte, eine Anleitung zum Trocknen von Blumen, insbesondere aber Beobachtungen aus dem Gebiete der Kunst und seines eigenen Berufes, der Architektur, die er mit zahlreichen Skizzen begleitete, mit geometrischen Entwürfen, Studien über die Proportionen des menschlichen Körpers u. s. w., endlich finden sich verschiedene Skizzen nach Kunstwerken und Bauten, die ihm besonderer Aufmerksamkeit würdig schienen. So hat er unter anderem einen Thurm der Kathedrale von Laon gezeichnet und dazu bemerkt, er sei wohl in vielen Ländern gewesen, wie man aus seinem Buche ersehen könne, aber nirgends habe er einen schöneren Thurm gesehen. Endlich hat er auch die schöne Rosette an der Kathedrale von Lausanne gezeichnet[3]) und hieraus, sowie aus dem weiteren Umstande, dass in der That eine gewisse Verwandtschaft zwischen den Thürmen dieser Kathedrale und denjenigen von Laon besteht, ist nun eben die Vermuthung entstanden, es möchte Villard selbst an dem Bau von Lausanne sich bethätigt haben, wo er sein Ideal, die Kathedrale von Laon nachzuahmen strebte. Allein dieser Hypothese wiederstreitet schon die Wiedergabe der Rosette, die Villard nur aus der Erinnerung, und zwar so ungenau gezeichnet hat, wie diess ein am Werke selbst bethätigter Architekt wohl niemals gethan haben würde.[4]) Sodann aber kann überhaupt nur von vereinzelten Einflüssen Seitens einer französischen Kathedrale die Rede sein. Gerade Das, was dem Bau von Lausanne einen so originellen Reiz verleiht, der capriciöse Wechsel verschiedener Formen in der Bildung der Zwischenstützen,

---

[1]) Vgl. hierüber *Ramée*, l'art du moyen-âge en Suisse, in Didron's Annales archéologiques Bd. XVI. S. 60 u. f.

[2]) Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII. siècle, manuscrit publié en facsimilé, annoté ec. ec. par *J. B. A. Lassus*, ouvrage mis à jour après la mort de M. Lassus et conformément à ses manuscrits par *A. Darcel.* Paris 1858.

[3]) „Ista est fenestra in Losana ecclesia." „C'est une ronde veriere de le glise de Lozane." Album a. a. O. p. 127. Taf. XXX.

[4]) Vgl. die vorhergehende Tafel des Albums, wo eine genaue Abbildung der Rosette mit ihren Profilen gegeben ist.

ist in Laon nicht zu beobachten. Wollte man hierfür ein Vorbild suchen, so wäre unter allen bekannten Monumenten Frankreichs die einzige Kathedrale von Sens zu nennen.[1]) Nur ganz allgemein kann man daher sagen, dass wohl directe, aber auch sehr verschiedene Einflüsse von Seiten französischer Bauten auf die Kathedrale von Lausanne eingewirkt haben. Theils mögen dieselben die naheliegenden Folgen geistlicher Verbindungen, insbesondere aber der persönlichen Beziehungen gewesen sein, welche Bischof Bonifacius, der während der Katastrophe von 1235 in Lausanne regierte, zu Frankreich unterhielt,[2]) sodann aber war es ja eben damals die Zeit, wo französische Architekten die neue Bauweise in alle Ferne verbreiteten, wo Etienne de Bonneuil die Kathedrale von Upsala erbaute, Guillaume de Sens den Chorbau von Canterbury leitete und Villard's Reisen sich bis nach Ungarn erstreckten. Manche solcher Wanderungen mögen auch hierher stattgefunden haben und so die Schwankungen erklären, die sich in Verlaufe einer lang andauernden Bauthätigkeit zwischen so mannigfaltigen Richtungen und Vorbildern bewegten.

Dieses rege künstlerische Leben, das während des XIII. Jahrhunderts in Lausanne herrschte, konnte nicht ohne Einfluss auf die nähere und weitere Umgebung bleiben. Es zeigt diess u. a. der Chor der dortigen Franciskanerkirche, der einzige Rest, der von der 1280 erbauten Anlage[3]) erhalten geblieben ist. Er besteht aus einem halben Kreuzgewölbe, dem sich ein Polygon von vier Seiten des Neunecks anschliesst, so dass also die Mitte des Chorabschlusses durch eine Kante gebildet wird. Im Innern sind die Ecken von einer schlanken Dreiviertelssäule begleitet, um die sich unterhalb der Fenster ein Gurtgesimse verkröpft, während ein zweiter Gurt über den eleganten Knospenkapitälen der Dienste das Auflager der halbkreisförmigen stark überhöhten Schildbögen bezeichnet. Die Rippen des fächerartigen Gewölbes sind birnförmig profilirt und treffen in der Mitte auf einem ovalen mit dem Bilde des Ordensstifters geschmückten Schlusssteine zusammen. Jeder Schildbogen enthält eine Rosette. Darunter öffnen sich die ungetheilten aber reich profilirten Spitzbogenfenster. Am Aeusseren (Fig. 116 oben) wiederholt sich dieselbe Gliederung zwischen den stark vortretenden und mehrfach abgestuften Strebepfeilern.[4]) Aus demselben Zeitraume etwa mögen Chor und Thurm

---

[1]) Grundriss bei *Viollet-le-Duc*, Dictionnaire. Bd. II. p. 348 und bei *Schnaase* Bd. V. S. 61.

[2]) Vgl. hierüber *Ramée* bei Didron a. a. O.

[3]) *Blanchet*, Lausanne dès les temps anciens. Lausanne 1863. S. 127.

[4]) Der schöne Thurm an der Nordseite des Chores, den man, nach dem strengen ächt frühgothischen Stile zu schliessen, unbedenklich für ein Werk des XIII. Jahrhunderts halten möchte, wurde erst im Jahre 1523 erbaut. *Blanchet* a. a. O.

der Kirche von Cossonay stammen[1]), doch zeigt der Erstere, abgesehen von den spärlichen Details, noch eine sehr einfache und alterthümliche Haltung. Er ist viereckig und mit einem tief anhebenden spitzbogigen Tonnengewölbe bedeckt. Gegen Westen öffnet sich der Chor nach einem kurzen Altarhause zwischen viereckigen Kapellen. Das einfache Kreuzgewölbe desselben wird von unregelmässig disponirten Eckdiensten, Halb- und Dreiviertelssäulen mit eleganten frühgothischen Kelchkapitälen getragen. Stattlicher präsentirt sich der Thurm an der Nordseite des Chores, der zu ebener Erde ein schönes von Ecksäulen getragenes Kreuzgewölbe enthält und am Aeusseren mit seinen kreuzförmig vortretenden Strebepfeilern unverkennbar auf den Einfluss von Lausanne deutet.[2]) Andere Bauten mögen gleichzeitig in dem benachbarten La Sarraz und in Romainmotier unternommen worden sein. Dort zeigt die ehemalige Pfarrkirche, jetzt Église libre, noch die ganze Strenge und Einfachheit frühgothischen Stiles. Der einschiffige Raum besteht aus drei gleich breiten Kreuzgewölben, deren Rippen an der nördlichen Langseite von Halbsäulen, gegenüber von unverzierten Consolen getragen werden. Während die eine Langwand noch ungetheilte mit Dreiviertelssäulen und Wulsten gegliederte Spitzbogenfenster enthält, zeigt das Chorfenster schon ein zierliches Maasswerk von Dreipässen auf Spitzbögen und Pfosten, die von Rundstäben mit besonderen Kapitälen begleitet werden. In Romainmotier muss noch vor Ende des XIII. Jahrhunderts ein Umbau der Klosterkirche stattgefunden haben. An die Stelle des früheren Abschlusses trat ein viereckiger Chor mit reichem Masswerkfenster. Auch der Hochbau des Mittelschiffes wurde verändert. Man durchbrach die Obermauern mit schmalen Spitzbogenfenstern, deren Leibungen noch heute die ursprüngliche Bemalung zeigen. Darüber wurden eine Reihe von Kreuzgewölben eingespannt, die von hochschwebenden Wandsäulen mit frühgothischen Kelchkapitälen getragen werden. Endlich folgte noch die Errichtung einer kleinen Vorhalle an der Westseite der romanischen Vorderkirche. Der quadratische Raum ist mit einem Kreuzgewölbe bedeckt. Ein weiter

---

p. 128. *Levade*, Dictionnaire géographique ec. du Canton de Vaud, herausgegeben von Martignier und de Crousaz. p. 497.

[1]) Eine einlässliche Beschreibung der Kirche findet sich im Anzeiger für Schweiz. Alterthumskunde 1874. S. 525 ebendaselbst sind die Maasse angegeben.

[2]) Einer Notiz im Dictionnaire du C. de Vaud pag. 257 zufolge soll dieser Thurm im Jahre 1407 unter Aufsicht des Priesters *Pierre de Lillas* wiederhergestellt (reconstruit) worden sein. Indessen konnte diese Wiederherstellung gewiss nur den Hochbau, betreffen, vielleicht sogar beschränkte sich die ganze Unternehmung auf die Errichtung des Spitzhelmes, denn auch das oberste Geschoss mit den schönen von Säulen getragenen Spitzbogenfenstern trägt entschieden den Charakter frühgothischer Kunst.

Bogen, von Halbsäulen getragen, bildet den Zugang von Aussen, gegenüber führt ein reich gegliedertes Portal in die Vorderkirche. Auch die Seitenwände waren ehemals durchbrochen, denn die spitzbogigen von Säulenbündeln getragenen Doppelarcaden, die man dort auf einer Brüstung angebracht sieht, sind augenscheinlich erst später vermauert worden. Im Detail gewahrt man noch zahlreiche Erinnerungen an den romanischen Stil, wellenförmige Gewinde aus dem Rachen von Ungeheuern hervorwachsend, Bandverschlingungen u. dgl. Auch unter den Kapitälsculpturen giebt es solche, die starke Anklänge an die ältere Weise verrathen.

Weitaus bedeutender und eines der schmuckvollsten Monumente unseres Landes überhaupt ist die Kirche von Moudon.[1]) Ihr Alter ist unbekannt, doch darf man annehmen, dass sie kaum viel später als die Kathedrale von Lausanne erbaut worden sei. Manche Erscheinungen, die etwas schwerfälligen, lastenden Verhältnisse, die Form der Pfeiler und die unentwickelte Anlage des Triforium's könnten sogar für Kennzeichen eines früheren Ursprunges gelten, allein dem widerspricht sowohl die Ornamentik der Kapitäle, als die reiche Gliederung der Wandpfeiler, wo bereits der Wechsel alter und junger Dienste sich zeigt. Endlich ist auch die Bildung der Fenster eine entwickeltere. Im Chore sowohl, als zu Ende der Seitenschiffe sind dieselben mit frühgothischem Maasswerk ausgefüllt. Das Mittelschiff besteht aus fünf rechteckigen Jochen, denen sich ebenso viele quadratische Kreuzgewölbe in den beiden Seitenschiffen anschliessen. Die Stützen, welche die Schiffe trennen, sind starke Rundpfeiler, denen sich überkreuz, als Träger der Quergurten und Archivolten, vier dünnere Dreiviertelssäulen anschliessen (Fig. 100 und 101 oben). Im Mittelschiffe steigen die Dienste für die Quergurten nebst den entsprechenden Partikeln des Hauptpfeilers für die Diagonalen ununterbrochen bis zu einer Höhe von beiläufig 10 Meter empor, wo jede dieser Stützen mit einem besonderen Kapitäle versehen ist. Aehnlich sind die Dienste für die Archivolten und die Gewölbe in den Seitenschiffen gebildet. Ueber den Archivolten sind die Obermauern des Mittelschiffes durch eine Art Triforium belebt, das aber nicht aus einer langen Reihenfolge, sondern aus einzelnen Gruppen von Säulenarcaden besteht. Jedes Joch enthält drei solcher Arcaden, deren kleeblattförmig gebrochene Bögen von kurzen Säulen getragen werden, Dahinter liegt jedesmal eine schmale Loge, keine Galerie, da eine seitliche Verbindung dieser Räume hinter den Wanddiensten fehlt. Der viereckige Chor ist schmucklos bis auf die Ostwand, die fast in ganzer Breite von einer dreitheiligen Gruppe von Spitzbogenfenstern durchbrochen ist. Eine Fülle anmuthiger Blattornamente, meist Nachahmungen

---

[1]) *Hauptmaasse* (S. 354 Note 2) A m. 22,50; B 20,30; C 9,20. Querschiff fehlt.

natürlicher Vorbilder, bald zu geschlossenen Gruppen vereinigt, bald nur lose um den Kelch gelegt, schmücken die Kapitäle in den unteren Theilen des Schiffes und im Chore, während diejenigen des Hochbaus noch die älteren im Uebergangsstile gewohnten Formen zeigen. Das Aeussere der Kirche mit den plumpen, an den Seitenschiffen vortretenden Widerlagern und den ungeschlachten Strebbögen entbehrt jeglichen Schmuckes, ebenso der Thurm, ein mächtiger, wohl späterer Bau, der getrennt neben der Südseite des Chores steht.

Auch südöstlich von Lausanne sind einige Denkmäler aus frühgothischer Zeit erhalten, so am oberen Ende des Genfersees die ehemalige Leprosenkirche in Villeneuve, ein einschiffiger Bau mit viereckigem Chore, dessen birnförmige Rippen, wie diejenigen des Schiffes, von Wandsäulen mit eleganten Knospenkapitälen getragen werden. Denselben Stil zeigt der Chor der dortigen Pfarrkirche S. Paul. Er ist ebenfalls viereckig. Im Inneren bezeichnet ein schmales Gesimse, das sich halbrund über die in den Seitenwänden befindlichen Fenster fortsetzt, das Auflager des sechstheiligen Rippengewölbes. Schlanke Ecksäulen ohne Kapitäle auf schmucklosen Consolen über dem Boden anhebend tragen die Diagonalen. Die Hülfsrippe ruht auf kleinen Consolen, die an der Nord- und Südseite unter dem Gesimse angebracht sind. Die Ostseite enthält ein grosses dreitheiliges Spitzbogenfenster.

Die höchste Entwickelung der Frühgothik in diesen Gegenden zeigt die Kirche Notre-Dame de Valère bei Sitten.[1]) Der weithin ragende Bau, von den Trümmern eines 1788 zerstörten Schlosses umgeben, erhebt sich, gleich der gegenüber liegenden Veste Tourbillon, auf einer majestätischen Felskuppe. Zwischen beiden Burgen, auf dem Bergsattel, steht die kleine Allerheiligenkirche und tiefer das Schloss Majoria, von dem die Stadt amphitheatralisch absteigend gegen das herrliche Rhonethal sich ausbreitet. Das Ganze gewährt ein Bild, das an den Zauber italienischer Landschaften erinnert. Während das benachbarte Tourbillon erst zu Ende des XIII. Jahrhunderts erbaut wurde, scheint die Felskuppe von Valeria schon in römischer Zeit bewohnt gewesen zu sein. Die Sage meldet, dass hier ein Tempel gestanden, der später in ein christliches Heiligthum umgewandelt worden sei. In den Urkunden seit 999 erscheint dasselbe unter dem Titel einer Marienkirche. Die Gründung eines damit verbundenen Domkapitels, infolge dessen die Kirche zur Kathedrale erhoben wurde, scheint aber erst im Jahre 1049 stattgefunden zu haben.[2]) Noch später

---

[1]) Hauptmaasse (S. 354 Note 2). A m. 42,57; B (grösste Breite) m. 15,50; C (grösste Breite) m. 9; D 20,80; E 6,50.

[2]) Wiewohl erst 1131 eines Dekans gedacht wird. *P. Furrer*, Geschichte, Statistik und Urkundensammlung über Wallis. Sitten 1852. Bd. I. 69. II. 123.

erfolgte der Bau der jetzigen Kirche. Sichere Nachrichten hierüber sind zwar nicht bekannt, indessen führt der Vergleich mit der Schlosskapelle von Tourbillon zu einem annähernden Rückschluss auf die Zeit dieser Unternehmung. Das Alter jener Kapelle ist nämlich insofern zu bestimmen, als der Bau der Festung erst im Jahre 1294 begonnen wurde.[1]) Jene kann also vor Anfang des XIV. Jahrhunderts kaum bestanden haben und wirklich zeigt denn auch das Detail derselben einen entwickelteren Stil als die Ziergliederungen im Schiffe, dem jüngsten Theil der Valeriakirche. Umgekehrt aber zeichnet sich diese der Kathedrale von Lausanne gegenüber durch eine vorgeschrittenere Entwickelung aus. Man wird somit kaum fehlen, wenn man annimmt, dass wenigstens das Schiff der Valeriakirche gegen Ende des XIII. Jahrhunderts erbaut worden sei. Beträchtlich älter wohl mögen die östlichen Theile sein. Die Flügel des Querschiffes sind noch mit niedrigen rundbogigen Tonnengewölben bedeckt. In der Vierung und dem Chore erscheint zwar überall der Spitzbogen, indessen trägt das Detail, wie schon oben (Seite 269) erwähnt wurde, noch völlig romanischen Charakter. Die Apsis, die sich der Vierung unmittelbar anschliesst, ist fünfseitig geschlossen und in zwei Etagen von ungetheilten schmalen Spitzbogenfenstern durchbrochen, zwischen denen einfache Ecksäulen als Dienste des fächerartigen Gewölbes emporsteigen. Ein hoch übermauerter Triumphbogen mit einer Rosette schliesst die Vierung von dem Langhause ab, dessen Gewölbe im Mittelschiff ungefähr dieselbe Höhe erreichen, wie diejenigen des Chors und des Kreuzmittels. Das Schiff besteht aus vier Jochen. Das vorderste derselben, nahezu quadratisch, ist von den westlich folgenden und tiefer gelegenen durch einen schmuckvollen Lettner getrennt. Die Anlage des Grundrisses erinnert an die Kathedrale von Genf. Die Bildung der Stützen ist in beiden Kirchen nahezu dieselbe, nur die Wanddienste in den Seitenschiffen sind verschieden, indem diese in Notre-Dame de Valère durch einfache Halbpfeiler gebildet werden. Hier dagegen, wie dort, sind die Stützen in weiten Abständen von einander aufgestellt und die Seitenschiffe mit ihren stark überhöhten Kreuzgewölben wieder so schmal, dass ihre Weite kaum ein Drittel von derjenigen des Hauptschiffes beträgt.[2]) Sicher scheint indessen, dass diese letztere Eigenthümlichkeit hier nicht sowohl aus dem Einflusse italienischer Vorbilder, als vielmehr aus der Lage dieser Kirche auf einem schmalen Plateau zu erklären ist[3]), indem der Fels, auf beiden Seiten steil

[1]) *Furrer* a. a. O. I. 116. II. 123.

[2]) Das südliche Seitenschiff ist m. 2,10 im Lichten, das nördliche nur m. 1,80 breit, während die durchschnittliche Weite des Mittelschiffes m. 6,45 und der Längenabstand der beiden westlichen Pfeiler m. 4,90 beträgt.

[3]) Obschon auch jener denkbar wäre, indem Bischof Rudolf I. (1271—73) unter welchem möglicherweise gebaut wurde, aus dem Val d'Aosta stammte.

abfallend, nur eine geringe Ausdehnung in der Breite gestattete. Die Gliederung des Hochbaues ist eine sehr einfache. Die Pfeiler bestehen aus einem eckigen Kerne, der von zwölf Halb- und Dreiviertelssäulen, alten und jungen Diensten, umgeben ist. Zwischen den Vorlagen, welche die Archivolten und die Gewölbe der Seitenschiffe tragen, steigen drei andere Dienste ununterbrochen bis zu den Schildbögen empor, die ihrerseits durch ein Gesimse von den zwischen ihnen und den Archivolten befindlichen Wandflächen getrennt sind. Jeder Schildbogen enthält ein einfaches Spitzbogenfenster, während diejenigen in den Seitenschiffen von Säulen und Wulsten begleitet sind. Das Detail ist einfach, die Basen zeigen die attische Gliederung, die Kapitäle die Kelchform, die von lanzettförmigen weit und knollig unter der Deckplatte ausladenden Blättern umgeben ist. (Fig. 102 oben.) Im Uebrigen macht das Innere dieses Gebäudes den besten Eindruck. Mit den edlen Verhältnissen des Mittelschiffes, dessen Wirkung durch die geringe Weite der Abseiten noch wesentlich verstärkt wird, verbindet sich ein seltener Reichthum ursprünglichen Schmuckes. Die Wände sind vielfach bemalt und Spuren älterer Polychromie auch an Diensten und Kapitälen zu entdecken[1]. Dazu kömmt der prächtige Ton des Materials, die Ausstattung der Fenster mit einfachen aber wirksamen Glasmalereien und der alterthümliche Charakter des liturgischen Mobiliars, lauter Erscheinungen, die selten wieder in solchem Einklange sich vorfinden. Leider entspricht dem Werthe dieses Denkmales die Pietät seiner Besitzer nicht. Seit Jahrzehnten befindet sich die Valeriakirche in einem Zustande traurigster Verwahrlosung. Die Mauern und Gewölbe sind nach allen Richtungen geborsten und die dringendsten Reparaturen versäumt worden, so dass, wenn baldige und durchgreifende Hülfe nicht eintritt, dieses kleine Juwel dem sicheren Verfalle entgegengeht. Von Aussen präsentirt sich die Kirche als ein schmuckloser Bau, der mit den trotzigen zinnengekrönten Bruchsteinmauern, dem massiven Thurme und den terrassirten Strebmauern, die über den Abseiten schräg ansteigend gegen das Mittelschiff gerichtet sind, das vollendete Bild einer Festungskirche giebt.

Eine dritte Gruppe frühgothischer Bauten findet sich im Norden der romanischen Schweiz. Doch sind diess nur einzelne weithin zerstreute Monumente, die in keinem gegenseitigen Zusammenhange stehen, sie

[1]) So an dem zweitletzten Pfeilerbündel der südlichen Reihe. Die Schäfte der Dienste sind einfarbig roth und grün, die Wulste unter den Kapitälen weiss und roth, die Kelche grün mit weisser Einfassung am oberen Rande, die Blätter roth und weiss mit entsprechendem Farbenwechsel für die Rippen und Knollen, die Gliederungen der Deckplatte endlich wechseln roth und grün zwischen weissen Plättchen.

weisen vielmehr auf die verschiedenartigsten Einflüsse zurück und zeigen, wie hier stellenweise ein halbromanisches Formenwesen noch im XIV. Jahrhundert seine Herrschaft behauptete. Das Bedeutendste dieser Monumente ist die Collegiatkirche Notre-Dame zu Neuchâtel (Fig. 99 oben), deren Chor, als ältester Theil des Gebäudes, schon früher beschrieben wurde [1]). Es ist unbekannt, wie weit dieses erste Werk gediehen war, ob schon damals ein Fortbau gegen Westen erfolgt, oder für einmal nur der Ausbau des Chores zu Stande gekommen war? Manches spricht für die letztere Annahme und erweckt die Vermuthung, dass vorerst nur das dem Chore zunächst befindliche Joch und auch dieses erst geraume Zeit nach Vollendung des Ersteren errichtet worden sei. Der Grundriss dieses Joches zeigt nämlich, dass die Breite desselben eine grössere ist, als diejenige des vorliegenden Chores, infolge dessen denn auch die Dienste zur Aufnahme der westlichen Archivolten ausserhalb der Längenachse der Chorpfeiler angebracht sind. Mit Sicherheit lässt sich nun annehmen, dass eine solche Unregelmässigkeit nicht eingetreten wäre, hätte der Ausbau dieses Joches in unmittelbarem Zusammenhang mit demjenigen des Chores stattgefunden. Eine ähnliche Erscheinung ist aber auch beim Anschlusse der westlich darauf folgenden Joche zu beobachten, die ihrerseits wieder durch eine höchst willkürliche Verschiebung der vordersten Dienste auf die Breite des Chores zurückgeführt wurden. Dass der Bau dieser westlichen Theile erst längere Zeit nach demjenigen des Chores erfolgte, geht untrüglich aus dem Stile derselben hervor. Schwieriger ist dagegen die Datirung des östlichen Joches, dessen untere Theile die Annahme eines gleichzeitigen Ursprunges sowohl der vorwärts, als rückwärts anstossenden Räume ausschliessen, während der Stil des Hochbaues mit dem der westlichen Joche sehr wohl übereinstimmt. Leider fehlt jegliche Kunde über die Ursache, welche diese Unterbrechungen bedingten. Zwar giebt es wohl Nachrichten über zwei verheerende Brände, von denen die Stadt in den Jahren 1249 und 1269 betroffen wurde [2]), indessen wird nicht gemeldet, ob auch die hochgelegene Collegiatkirche von denselben ergriffen worden sei. Erst vom Jahre 1276 datirt eine dieselbe betreffende Kunde; sie meldet von einer damals stattgehabten Weihe [3]), woraus man annehmen muss, dass um diese Zeit die Bauthätigkeit ihren Abschluss gefunden habe.

---

[1]) Seite 220 oben, woselbst auch eine Aufzählung der Aufnahmen. *Hauptmaasse* (S. 354 Note 2). A m. 41,21; B im Westen m. 15,10, im Osten m. 15,40; C im Westen, 6,85 im Osten 7,35. Querschiff fehlt.

[2]) *Matile*, Dissertation sur l'église collégiale de Notre-Dame de Neuchâtel. Neuchâtel 1847. p. 24.

[3]) Mémoire sur l'église collegiale et le chapitre de Neuchâtel en Suisse; im Schweiz. Geschichtsforscher Bd. VI. Bern, 1827. p. 189.

Welchen Verlauf nun aber dieselbe in ihren Einzelnheiten genommen, ob etwa durch den ersten Brand ein altes Schiff zerstört und durch den zweiten ein inzwischen begonnener Neubau des östlichen Joches unterbrochen worden sei, ist nicht zu bestimmen. Sicher scheint nur, dass ausser dem Chore noch zwei ungleichzeitige Bestandtheile zu unterscheiden sind: das östliche Joch, über dem sich gegenwärtig der Hochbau mit dem achttheiligen Gewölbe erhebt, und der Rest des Langhauses. Ersteres dürfte zunächst nur bis zu einer gewissen Höhe gediehen und dann erst, als nach einer Unterbrechung der Ausbau des Langhauses erfolgte, gemeinsam mit diesen zu der gegenwärtigen Wölbung gelangt sein.

Diesem östlichen Quadrate, das mit einem kuppelartigen Hochbau und den langgestreckten, aber nicht über die Flucht des Gebäudes vortretenden Nebenräumen gewissermaassen die Stelle eines Querschiffes vertritt, folgt ein Doppeljoch, worauf das Langhaus mit drei kurzen Kreuzgewölben und der zweigeschossigen Verlängerung des Mittelschiffes abschliesst. Die Stützen, welche die Schiffe trennen, bestehen aus einem rechteckigen Pfeilerkerne, dem sich drei Halbsäulen als Dienste für die Archivolten und die Quergurten des Mittelschiffes und gegen die Abseiten eine rechtwinkelige Vorlage anschliessen. Nur in dem der Vierung zunächst befindlichen Doppeljoche werden die Zwischenstützen durch stämmige Rundpfeiler gebildet, auf welchen eine dünne Säule, zwischen den Archivolten emporsteigend, die Hilfsrippe aufnimmt. Sämmtliche Räume sind mit spitzbogigen Gewölben bedeckt, die in den Seitenschiffen längs den Umfassungsmauern von hochschwebenden Consolen getragen werden. Aehnliche Glieder, Kapitäle mit kurzen consolartig nach unten abschliessenden Schäften, stützen die Diagonalen des Mittelschiffes, während die Quergurten desselben auf ununterbrochen vor den Pfeilern aufsteigenden Halbsäulen ruhen. Gegen Westen schliesst sich dem Mittelschiffe in ganzer Breite und Höhe ein zweigeschossiger Vorbau an, zu ebener Erde die Eingangshalle mit einem einfachen Portale und im oberen Stockwerke eine gegen das Mittelschiff geöffnete Empore enthaltend, deren untere Wandflächen durch Blendarcaden von kleeblattförmig gebrochenen Bögen auf kurzen Säulen belebt sind. Im Uebrigen beschränkt sich die Ausstattung der sämmtlichen Räume auf ein sehr bescheidenes Maass von Ziergliederungen. Die Archivolten und Gewölberippen sind einfach profilirt, die Fenster ohne Maasswerk, die Kapitäle zeigen die bekannte Kelchform, mitunter wohl kommen auch einzelne figürliche Sculpturen vor. Auch das Aeussere ist einfach, zeigt aber eine rüstige Gliederung mit schlanken Strebepfeilern und Consolgesimsen von kräftiger Licht- und Schattenwirkung[1]). Die Form dieser

[1]) Siehe die Abbildung bei Matile Taf. VIII. Fig. 73.

Gesimse, die sich sonst an keinem der heimischen Gebäude wiederholt, weist auf den Einfluss französischer, namentlich burgundischer Bauten hin, an denen ähnliche Gesimse von weit nach unten einbiegenden und durch concave Ausschnitte mit einander verbundenen Consolen seit dem XII. Jahrhundert allgemein angebracht zu werden pflegten.[1])

Neben der Südseite der Kirche befindet sich ein zierlicher Kreuzgang, dessen rundbogige Arcaden auf je zwei hinter einander gestellten Säulen mit Knospenkapitälen erst unlängst aus ihrem Verstecke zwischen spätgothischen Constructionen zu Tage gefördert wurden.

Gleichzeitig etwa mit der Stiftskirche von Neuchâtel mag auch diejenige von St. Ursanne im bernischen Jura ihren Ausbau erlangt haben[2]). Auch dort hatte das Werk mit dem Chore begonnen und scheint das Langhaus erst später errichtet worden zu sein. Das letztere, von dreischiffiger Anlage, zeigt die consequente Anwendung des Spitzbogens in den Gewölben, aber daneben sehr alterthümliche Formen in den sorglos und bäuerisch gearbeiteten Details. Die Länge des Mittelschiffes wird aus fünf kurzen Jochen gebildet, denen eine gleiche Anzahl von Kreuzgewölben in den Abseiten entspricht. Die viereckigen Pfeiler sind gegen das Hauptschiff mit drei Diensten, Halb- und Viertelssäulen, versehen, die in unschöner Gruppirung bis zum Gewölbe emporsteigen und hier mit plumpen Knospenkapitälen die viereckig gebildeten Rippen aufnehmen. Die Seitenschiffe sind mit quadratischen Kreuzgewölben bedeckt, die von einfachen Halbsäulen getragen werden. Vor der Mitte der Westfronte erhebt sich ein viereckiger Thurm, zu ebener Erde den Eingang und darüber eine Kapelle enthaltend, die ehedem durch ein Fenster gegen das Hauptschiff der Kirche geöffnet war. Das Aeussere ist schmucklos. Ueber dem südlichen Seitenschiffe sind mächtige schräg ansteigende Quermauern, über dem nördlichen Strebebögen gegen das Mittelschiff errichtet. Dazwischen öffnen sich die Fenster, deren ursprüngliche Form noch den Rundbogen zeigt.

Ausser diesen Kirchen sind noch einzelne kleinere Monumente zu nennen: der Kreuzgang des Klosters Hauterive bei Freiburg[3]), demjenigen der Collegiatkirche zu Neuchâtel verwandt und der Chor der Kirche von Büren im Canton Bern. Der letztere Bau ist zwar schon auf deutschem Sprachgebiete gelegen, aber weithin das einzig bekannte Denk-

[1]) So an der Kathedrale zu Beaune und den Kirchen S. Philibert und Notre-Dame zu Dijon.

[2]) Eine genauere Beschreibung dieser Kirche findet sich im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde. 1872. S. 344 u. ff. *Hauptmaasse* (S. 354 Note 2). A 38,20; B 15,80; C 8 m. Querschiff fehlt.

[3]) Anzeiger 1873. S. 346.

mal frühgothischen Stiles. Der kleine Chor ist geradlinig geschlossen und mit zwei spitzbogigen Kreuzgewölben bedeckt, die von Halb- und Dreiviertelssäulen getragen werden. Die Kapitäle dieser Dienste und die Quergurte, welche die Gewölbe trennt, sind mit reichen Sculpturen geschmückt. Letztere mit allerlei Thiergestalten und jene mit biblischen, legendarischen und mythischen Scenen. Architektur und Plastik zeigen ein seltsames Gemisch romanischer und gothischer Formen.

Wie lange aber auch in den romanischen Gegenden die Frühgothik mit ihren alterthümlichsten Formen die Herrschaft behauptete, zeigen die Kirche und der Kreuzgang der ehemaligen Karthause La-Lance bei Concise am Neuenburgersee[1]. Die Kirche ist ein einschiffiger schmuckloser Bau mit geradlinigem Abschlusse im Osten. Die schmalen Fenster zeigen noch die einfachste romanische Form. In den quadratischen Kreuzgewölben dagegen, die von hochschwebenden pilasterartigen Diensten getragen werden, erscheint der Spitzbogen. Zierlicher und schmuckvoller ist der Kreuzgang an der Nordseite der Kirche. Die Hallen, welche den winzigen Hof umgeben, sind mit Kreuzgewölben bedeckt, die längs den Umfassungsmauern auf Consolen, gegenüber auf kurzen Säulenbündeln ruhen, zwischen denen jeder Schildbogen eine dreitheilige Fenstergruppe umschliesst. Die Bögen sind alle von gleicher Höhe, kleeblattförmig gebrochen und von zwei hinter einander gestellten Säulchen mit schmucklosen Kelchkapitälen getragen. Sämmtliche Details, die wenigen Sculpturen an Consolen und Schlusssteinen ausgenommen, tragen den Charakter des reinsten Uebergangsstiles, so dass man diesen Bau ohne Bedenken aus dem XIII. Jahrhundert datiren würde, wenn nicht die Nachricht von der 1328 stattgehabten Weihe der Kirche den späteren Ursprung desselben verbürgte[2].

Auch in der nördlichen und östlichen Schweiz ist seit dem zweiten Viertel des XIII. Jahrhunderts die allmälige Ausbildung des neuen Stiles zu verfolgen, doch ging hier dieselbe ausserordentlich langsam von Statten. Die Ursachen dieser Verzögerung sind leicht zu errathen; zunächst ist wohl zu berücksichtigen, dass hier die Beziehungen zu Frankreich fehlten, woher dem Westen die Elemente der Frühgothik zugekommen waren. Süddeutschland aber, der nördlichen Schweiz am nächsten gelegen, war wie diese in baulicher Hinsicht im Rückstande geblieben. Ausserdem fehlten grössere Mittelpunkte, wo Hervorragendes geleistet und dadurch die bauliche Entwickelung gefördert worden wäre. In Basel, nächst Chur dem einzigen Bischofssitze, war die bedeutendste

[1]) Anzeiger 1874. S. 526 u. f.
[2]) Mémorial de Fribourg. VI. S. 96.

Unternehmung, der Bau des Münsters, vermuthlich schon Anfangs des XIII. Jahrhunderts zum Abschlusse gelangt. Die letztere Hauptstadt aber, der Sitz einer armen und abgelegenen Diöcese, war in keinem Falle geeignet, zum Ausgangspunkte eines höheren Kunstlebens zu werden. Hier, am Fusse riesiger Gebirgsbollwerke und in der Nähe Italiens, wo die Gothik erst spät ihren Eingang gefunden hatte, war ein alterthümlicher romanisirender Stil bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts der herrschende geblieben. Es zeigt dies der dortige Dom, dessen Bau im letzten Viertel des XII. Jahrhunderts begonnen, aber erst gegen Ablauf des folgenden vollendet wurde. Die erste Kunde von demselben meldet, dass 1178 der Chor geweiht worden sei. Es folgte dann im Jahre 1208 die Consecration des Kreuzaltares vor dem Eingange zur Gruft, worauf endlich, fast ein Jahrhundert nach dem Beginne, im Jahre 1282, die Weihe des Ganzen stattfand.[1]) Im Allgemeinen ist trotz dieser langen und wahrscheinlich oft unterbrochenen Bauthätigkeit der Stil der einzelnen Bautheile ein sehr übereinstimmender, nur der Grundriss zeigt, dass nach Vollendung des Chores eine erhebliche Veränderung des Bauplanes stattgefunden hatte. Man gab die bisherige Längenachse auf, sei es weil der südlich steil abfallende Fels eine Fortsetzung in derselben nicht mehr gestattete, oder dass die Rücksicht auf andere inzwischen errichtete Gebäude dazu veranlasste. Diese Aenderung erklärt vielleicht die Unregelmässigkeit der Plananlage, die auffallender kaum je in einem mittelalterlichen Gebäude sich zeigen dürfte. Ganz abgesehen nämlich von der schiefen Stellung des Langhauses zum Chore, stimmt kein einziges Joch mit dem anderen überein. Der Grundriss aller Gewölbe ist verzerrt und verschoben, bald rautenförmig, bald trapezartig, erst die Schlusswand stellt das Gleichgewicht wieder her. Der Chor, der älteste Theil der Kirche, ist von ähnlicher Anlage, wie derjenige des Grossmünsters in Zürich. Er besteht aus zwei quadratischen Jochen, die mit spitzbogigen Rippengewölben bedeckt sind, einem grösseren, dem sich das Mittelschiff in seiner ganzen Breite anschliesst und welchem östlich das kleinere wiederum quadratische Altarhaus folgt. Zwischen den Treppen, die zu beiden Seiten des Chores zum Schiffe herunterführen, öffnet sich ein weiter Flachbogen gegen die Krypta. Sie besteht gleich dem Chore aus zwei Theilen, einem kleinen dreischiffigen Raume, dessen Kreuzgewölbe von stämmigen Säulen getragen werden und einem grossen, etwas tiefer gelegenen Vorraum. Letzterer ist mit einem einzigen flachgespannten Kreuzgewölbe bedeckt, unter dessen Scheitel, mehr zur Zierde, als der Stützung wegen, die früher beschriebene

[1]) Aufnahmen in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XI. Heft 7. Beschreibung der Domkirche von Chur. Die Hauptmaasse sind auf S. 159 unten verzeichnet.

Säule mit dem Löwenreiter steht.[1]) Das Hauptschiff der Kirche besteht aus drei annähernd quadratischen Jochen, denen ebenso viele Kreuzgewölbe in den beiden Abseiten entsprechen. Diese letzteren sind ausserordentlich schmal, was hier, wie manche andere Erscheinungen, die Anlage der Krypta und die Bildung einzelner Details, auf den Einfluss italienischer Bauten deutet. Mit Ausnahme der Seitenschiffe, wo in den Schildbögen noch der Halbkreis erscheint, tritt überall der Spitzbogen auf. Die Anlage des Ganzen wäre somit als eine völlig gothische zu bezeichnen, wenn damit nicht die schwere Massenhaftigkeit der Construction und der Charakter der sämmtlichen Details in schroffem Widerspruche stände. Die Archivolten ruhen auf kaum zwölf Fuss hohen Diensten. Dazwischen steigen die Vorlagen für die Gewölbe des Hauptschiffes, Halb- und Dreiviertelssäulen mit rechtwinkeligen Zwischengliedern, bis zu den Schildbögen empor, deren jeder zwei einfache Rundbogenfenster umschliesst. Alles Technische ist roh und sorglos behandelt. Kein Spitzbogen gleicht den andern, ja meistens steht der Scheitel nicht einmal über der Mitte des Intercolumniums. Die Quergurten der Seitenschiffe zeigen öfter die Gestalt eines hufeisenförmig überhöhten Spitzbogens, endlich kommt an der westlichen Schlusswand des Mittelschiffes sogar die Ellipse vor. Sämmtliche Detail im Innern tragen noch einen völlig romanischen Charakter. Die meisten Kapitäle sind mit Figuren geschmückt, theils mit phantastischen Räthselbildern, mit Centauren, Drachen, Sirenen, theils mit biblischen Gestalten, unter denen man Daniel und Belsazar, Maria und Eva, den Propheten Habakuk u. s. w. erkennt, nur an dem westlichen Hauptportale zeigen die Kapitäle mit denen die Säulen des Thürgewändes bekrönt sind, die entwickelteren Formen des Uebergangsstiles.

Gleichzeitig mit Chur war auch St. Gallen der Schauplatz eifrigen Schaffens. Der Fortsetzer von Ekkehards Hauschronik, Conrad von Pfävers berichtet, wie dort zwischen den Jahren 1204 und 1220 eine Reihe von baulichen Veränderungen vorgenommen wurden.[2]) Es erfolgte die Wiederherstellung der sämmtlichen Klostergebäude, die Errichtung eines grossen Thurmes und eines steinernen Dekanatshauses. Ausserdem rühmt der Berichterstatter die Gunst der äusseren Verhältnisse, die Vermehrung des Grundbesitzes und die ehrenvollen Beziehungen des Stiftes zu Papst und Kaiser. Es wird von namhaften Geschenken berichtet, welche das Kloster verabfolgte, um sich die Gunst der Grossen zu wahren, nicht genug kann der Geschichtsschreiber sich wundern, woher all das Silber komme und dennoch scheint hier bei allen Vortheilen und

[1]) Seite 273 oben.

[2]) *Conrad de Fabaria*, Casuum S. Galli conin. bei *Pertz*, Mon. Scr. II. p. 165 ff.

trotz so weit reichender Beziehungen die Gothik noch unbekannt geblieben zu sein.[1])

Auch anderswo ist ein solcher Rückstand zu beobachten, so in Zürich, wo zwischen den Jahren 1228 und 1269 der Chor und das Querschiff der Fraumünsterkirche errichtet und gleichzeitig an den östlichen Theilen des Grossmünsters gebaut wurde. Auch hier beschränkt sich die Neuerung, wie früher einlässlich geschildert wurde,[2]) auf eine fast zufällige Anwendung des Spitzbogens, während der schwerfällige Mauerbau, die Form der Fenster und die Bildung der meisten Details dem Ganzen ein durchaus romanisches Gepräge verleihen.

Noch auffallender ist es aber, wie dieser alterthümliche Stil sogar in den Bauten der damals eingewanderten Cistercienser befolgt wurde. So ist die wahrscheinlich um 1256 vollendete Klosterkirche von Wettingen[3]) eine Pfeilerbasilika nach altem Brauch und Herkommen, die sich von früheren Bauten bloss durch die spitzbogigen Archivolten und die durch die Ordensregel bedingte Eigenthümlichkeit der Choranlage unterscheidet. Sämmtliche Räume, mit Ausnahme der Chorkapellen, sind flach gedeckt und die sämmtlichen Ziergliederungen, welche die östlichen Theile schmücken, durchaus romanisch gebildet. Erst im Kreuzgange, dessen nördlicher Flügel als ein Rest der 1294 geweihten Klosteranlage zu betrachten ist, sind neuere Formen zu gewahren, aber auch hier ist die Entwickelung der Gothik noch keine abgeschlossene, die Fenster sind zwar mit Maasswerken gefüllt, aber diese, wie die Rundbögen, werden von kräftigen Säulen mit schmucklosen Kelchkapitälen getragen. Nur wenig vorgeschrittener als die Kirche von Wettingen ist ein zweiter Ordensbau, der Chor von Cappel im Canton Zürich, dessen Erbauung urkundlichen

---

[1]) Es geht diess aus einer zu Anfang des XVI. Jahrhunderts verfertigten Zeichnung jenes Thurmes hervor. Dieselbe befindet sich in Vadians Chronik der Aebte des Klosters S. Gallen (p. 45) auf der Stadtbibliothek zu S. Gallen. Aus derselben Zeit, in welcher dieser Thurm errichtet wurde, stammt wohl auch das Gesimsfragment, welches *Heideloff*, die Ornamentik des Mittelalters Lfg. IX. Taf. I. 1. veröffentlicht hat. Dieses schöne Specimen romanischer Ornamentik, von dem auch *Lübke*, Gesch. der Architektur 4. Aufl. p. 318 eine Abbildung giebt, scheint verschleudert oder zerstört worden zu sein. Gleichzeitig (1226) wurde auch in *Einsiedeln* an der Stelle der in demselben Jahre abgebrannten Klosterkirche ein Neubau aufgeführt. Annales Einsiedlenses ad ann. 1226 bei *Pertz*, Mon. Scr. III. p. 149.

[2]) Seite 200 u. ff. oben.

[3]) Vgl. *W. Lübke*, die Glasgemälde im Kreuzgange zu Kloster Wettingen. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XIV. Heft 5. und meine Abhandlung a. a. O. Bd. XVIII. Heft 2 S. 21. u. ff. *Hauptmaasse* (S. 354 Note 2). A m. 46,30; B 18,50; C 9,80; D 29; E 4,70.

Nachrichten zufolge um die Jahre 1281 und 1283 stattfand,[1]) während die westliche Hälfte, das Langhaus der Kirche, um die Mitte des XIV. Jahrhunderts von Grund aus erneuert wurde. Chor und Querschiff sind mit spitzbogigen Kreuzgewölben bedeckt, deren Rippen von schlanken Ecksäulen zwischen pilasterartigen Vorsprüngen getragen werden. Die Basen zeigen noch die attische Form mit aufwärts gestülpten Eckblättern, die Gesimse romanische Profilirungen, dagegen sind die Dienste mit Knospenkapitälen, die Priestersitze im Chor mit zierlichen frühgothischen Gliederungen versehen und schmückt endlich ein reiches Maasswerk das grosse Fenster, das sich in der Schlusswand des Altarhauses öffnet.

Ganz vereinzelt unter diesen Denkmälern einer zurückgebliebenen Lokalschule steht die ehemalige Klosterkirche von Rüti im Canton Zürich, ein Bau, welcher zeigt, wie es wohl frühzeitig auch in diesen Gegenden an Versuchen zur Ausbildung des neuen Systemes nicht fehlte. Die Gründung dieses Klosters auf einem Gute, welches Lütold von Regensberg den Prämonstratensern von Churwalden geschenkt hatte, fällt in das Jahr 1208.[2]) Die Mönche begnügten sich vorerst mit einer hölzernen Kapelle, an deren Stelle aber schon 1214 der Bau einer steinernen Kirche begonnen wurde. 1217 war das Presbyterium mit den beiden Nebenchören vollendet und fand durch den Bischof von Constanz die Weihe zweier Altäre statt. Von da an sind keine auf den Bau bezüglichen Nachrichten mehr überliefert, wenn anders nicht die Kunde von der 1219 stattgehabten Consecration des Hauptaltars auf die Vollendung des Ganzen zu beziehen ist. Leider sind nur geringe Ueberreste dieser Anlage erhalten geblieben. Nachdem schon im Jahre 1706 ein Brand die Kirche beschädigt und dann nur eine nothdürftige Wiederherstellung stattgefunden hatte, wurde dieselbe im Jahre 1771, angeblich wegen Baufälligkeit, bis auf den viereckigen Chor mit seinen Nebenkapellen zerstört. Der Umstand allein, dass ältere Aufnahmen vorhanden sind,[3]) ermöglicht, sich mit Hülfe jener Ueberreste ein

[1]) A. a. O. Bd. XVIII. Heft 2 S. 23 u. ff. Ansichten und Details a. a. O. Bd. II u. III. *Hauptmaasse* (Seite 354 Note 2). A m. 45; B m. 17; C m. 9,50; D m. 25; E m. 7,58.

[2]) *Sal. Vögelin*, das Kloster Rüti. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XIV. Heft 2. *Nüscheler*, Gotteshäuser. Heft 3. S. 295 u. f.

[3]) Geschichte und Merkwürdigkeiten der säcularisirten Prämonstratenser Abtey Rüti sambt der daselbst befindenden Begräbnussen und Gemählden nach den Originalien abgezeichnet und kürtzlich erleutheret von *Joh. Heinr. Schintz* ao. 1743 und mit eint und anderem vermehret von *Johannes Leu.* Mss. 4° L. 48 der Stadtbibliothek Zürich. Der Grundriss wiederholt bei *J. Müller*, Merkwürdige Ueberbleibsel von Alterthümern an verschiedenen Orten der Eydtgenossenschaft ec. IV. Theil 1776. Zu diesem letzteren Grundrisse ist jedoch zu berichtigen, dass hier abweichend von dem vorhin citirten *Originale* die Gewölbe nur unvollständig und

Bild von der Anlage des Ganzen zu gestalten. Aus allem ergiebt sich, dass dieser Bau unter denjenigen der Nordostschweiz einer der ersten war, in welchen der Spitzbogen zur praktischen Verwerthung gelangte. Es zeigt diess der noch erhaltene Chor, wo jene Form für die schmäleren Gurten an der Ost- und Westseite angewendet wurde, während die beiden anderen Schildbögen noch den Halbkreis zeigen. Ein ähnlicher Wechsel scheint auch im Mittelschiffe bestanden zu haben. Der Grundriss desselben zeigt sechs schmale Joche, denen ebenso viele annähernd quadratische Kreuzgewölbe in den beiden Abseiten entsprechen. Fünf starke Pfeiler, die östlichen kreuzförmig, die beiden westlichen mit rechtwinkeligen Zwischengliedern versehen, trennten die Schiffe, denen sich in westlicher Verlängerung zwei schmale seitwärts abgeschlossene Räume und zwischen denselben eine grosse Vorhalle mit rundbogigem Tonnengewölbe anschlossen. Von der Ausstattung des Schiffes sind weder Zeichnungen noch Beschreibungen erhalten, die spärlichen und alterthümlichen Ziergliederungen indessen, die sich in den östlichen Theilen vorfinden, deuten darauf hin, dass dem constructiven Fortschritte die Ausbildung des Einzelnen nicht entsprochen habe.

Grössere Verdienste um die Ausbreitung des neuen Stiles erwarben sich im Laufe des XIII. Jahrhunderts die Dominikaner und Franciskaner. Schon bald nach der Stiftung dieser Orden waren Niederlassungen derselben auch in der Schweiz entstanden, in den dreissiger Jahren die Dominikanerklöster zu Basel und Bern, dann, im folgenden Jahrzehnte, erschienen die Franciskaner, und zwar so zahlreich, dass Stifter derselben sich bald in allen Städten befanden. Hier nämlich und nicht in der ländlichen Zurückgezogenheit, welche die Cistercienser liebten, pflegten diese neuen Orden ihre Klöster zu gründen, wie denn beide das Hauptgewicht auf Mission und Predigt legten. Schon vor der Ankunft dieser Convente hatte ihr Ruf sich weithin verbreitet. An der Stelle, wo sich das Dominikanerkloster in Basel erhob, wollten gottesfürchtige Personen schon früher allerlei Erscheinungen und Gesichter beobachtet haben, zum Zeichen, dass dieser Ort eine heilige Bestimmung habe.[1]) In Bern waren es Schultheiss und Rath, welche 1269 die Dominikaner beriefen[2]) und als vier Jahre später die Nonnen von Klingenthal aus dem Werrathale nach

---

diejenigen des Mittelschiffes geradezu falsch angegeben sind. Es hat dieser letztere Umstand verschiedene Forscher (so *Lotz*, Kunsttopographie Deutschlands II. S. 427) auf die Vermuthung geführt, dass im Schiffe noch das System der Doppeljoche befolgt worden sei, allein dieser Annahme widerspricht sowohl die Anzahl der Quergurten, als auch die übereinstimmende Form der Stützen.

[1]) Basel im XIV. Jahrhundert S. 124.

[2]) *v. Mülinen*, Helvetia sacra II. p. 17.

Kleinbasel gekommen waren, gestatteten ihnen Bischof und Rath ihr Kloster mit einer Mauer zu umgeben, und diese so hoch als wünschbar zu bauen, damit die Religiosinnen vor dem üppigen Gaffen der Leute unbelästigt bleiben möchten, nur im Nothfall sollte der Durchgang durchs Thor gestattet sein.[1]) Ganz besonders aber war es die Bürgerschaft, bei welcher diese Orden in Gunst und Ansehen standen, waren es doch vor Allem die mittleren Klassen, aus welchen der grösste Zulauf zu den neuen Conventen erfolgte. Wer nicht in den Orden eintrat, wollte im Tode wenigstens seiner Verdienste theilhaftig werden; es wurden Seelenmessen gestiftet, Grabstätten in den Klosterkirchen nachgesucht und Geschenke verabfolgt, so dass manche Stifter wenige Jahrzehnte nach ihrer Gründung schon über bedeutende Besitzthümer verfügten. Ihrerseits wussten die Ordensleute, insbesondere die Franciskaner, solche Gunst sehr wohl zu schätzen. Von den Barfüssern in Zürich wird berichtet, dass sie um die Mitte des XIII. Jahrhunderts, als die ganze Clerisei die Stadt verliess, zwar mit derselben ausgezogen, aber sogleich zurückgekehrt seien, um den mit dem Interdicte belegten Bürgern die Messe zu lesen.[2]) In der Barfüsserkirche hielten diese wiederholt ihre wichtigsten Versammlungen[3]) und noch in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts pflegte auch in Luzern der Rath sich öfters in dem Refectorium der Franciskaner zu versammeln.[4])

Dass manche dieser Klöster auch in baulicher Hinsicht ihren Einfluss geltend machten, kann nach alledem nicht wundern, war doch ihre Errichtung ein Werk, an dem sich die ganze Bürgerschaft bethätigte. Dazu kam dass manche der Conventualen, und zwar scheint es namentlich die Predigermönche, praktische Kenntnisse in der Baukunst besassen; so deuten verschiedene Urkunden darauf, dass an dem Bau des Dominikanerklosters in Basel, die Mönche selbst sich betheiligten[5]) und wird in Bern eines Bruders Humbert gedacht, eines talentvollen Architekten, der, an der Spitze der Dominikaner eingewandert, mit diesen nicht bloss Kirche und Kloster[6]), sondern im Jahre 1280 auch eine steinerne Brücke

[1]) Basel im XIV. Jahrhundert S. 142.

[2]) *G. v. Wyss*, Geschichte der Abtei Fraumünster S. 65.

[3]) *Vögelin*, das alte Zürich. S. 48 u. 201. n. 119.

[4]) Geschichtsfreund, herausgegeben von dem historischen Verein der V Orte. 1870. S. 272.

[5]) *Burckhardt* und *Riggenbach*, die Dominikaner-Klosterkirche in Basel. (Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Basel VI.) Basel 1855. S. 1.

[6]) So nach dem Berner Neujahrsblatt von 1857. Das Dominikaner-Kloster in Bern von 1269—1400. S. 9. (Freilich ohne Quellenangabe!) Der schöne Chor ist leider verbaut und das Gewölbe durch hölzerne Verschalung maskirt.

erbaute.[1]) Endlich ist nicht zu vergessen, dass wohl die meisten Convente aus Einwanderern bestanden, die im Auslande bereits mit den Vorzügen der Gothik bekannt geworden waren und dass bei dem engen Rapporte zwischen den heimischen und auswärtigen Ordensklöstern auch die künstlerischen Beziehungen nicht fehlten, durch welche die Kenntniss des neuen Stiles hieher verbreitet wurde.

Die ältesten Bauten freilich, welche die Dominikaner und Franciskaner in der Schweiz errichteten, die beiden Klosterkirchen in Zürich, zeigen noch einen sehr alterthümlichen, fast romanischen Stil, insbesondere die Dominikaner- oder Predigerkirche, deren noch zum Gottesdienste benutztes Langhaus wohl bald nach der Eiwanderung des Conventes, zwischen den Jahren 1230 und 1240 etwa, errichtet worden sein mag.[2]) Es zeigt dasselbe verschiedene Eigenthümlichkeiten, die auf bestimmte für die Ordensbauten vorgeschriebene Regeln deuten: den Mangel eines selbständigen Thurmbaus, der bloss durch einen sogenannten Dachreiter, ein schlankes hölzernes Thürmchen auf dem Chordache, ersetzt wurde, die grosse Längenausdehnung des Schiffes und die auffallende Höhe und Weite der beiden dem Chore zunächst befindlichen Archivolten, wodurch gewissermaassen ein Querschiff angedeutet ist, lauter Erscheinungen übrigens, die sich auch in den Franciskanerkirchen von Zürich und Basel wiederholen. Die schwächlichen viereckigen Pfeiler, deren fünf auf jeder Seite die Schiffe trennen, ruhen auf einfach abgeschrägten Plinthen. Die Archivolten sind rundbogig und die sämmtlichen Räume mögen ursprüng-

---

[1]) *Justinger's* Berner Chronik, herausgegeben von *E. Stierlin* und *J. R. Wyss* S. 37. „Da man zahlt von Gotts Geburt 1280 Jar da buwte Bruder *Humbert* Predierordens die steinin Bruck vor den Predіern . . . und war gar ein schöne Bruck, dass man es nit wohl glouben mag, dan der es gesechen hat . . . und ist in diesen Landen kein schöner steinen Schwibbogen nie gesechen als der war."

[2]) Nach der Aufhebung des Klosters wurde allein noch der Chor zum Gottesdienste benutzt. Erst im Jahre 1607, als der Raum nicht mehr hinreichte, wurde die Wiederherstellung des inzwischen verbauten Schiffes beschlossen und dieselbe in den Jahren 1611—1614 vollendet. Die Fenster in den Seitenschiffen wurden erneuert und die Wände und Decken mit zierlichen Stuccaturen geschmückt. Schon früher wohl mögen die spätgothischen Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen bestanden haben, dagegen könnte bei jenem Anlass das hölzerne Tonnengewölbe über dem Hauptschiffe errichtet worden sein. Dass diese Bedachung sowohl, als die ohne Zweifel erst mit derselben bewerkstelligte Erhöhung des Mittelschiffes nicht in dem ursprünglichen Plane lag, beweist die schwache Bildung der Stützen und der Umstand, dass nachträglich, um den Hochbau vor dem Ausweichen zu schützen, die jetzt an der Südseite desselben befindlichen Strebebögen errichtet werden mussten. Auf dem Murerschen Prospecte von 1576 sind diese Letzteren noch nicht verzeichnet. An der Nordseite sind auch gegenwärtg keine Strebbögen vorhanden.

lich wohl nur mit flachen Holzdielen bedeckt gewesen sein. Ebenso schmucklos ist der an der Nordseite der Kirche befindliche Kreuzgang, dessen nördlicher Flügel noch frühgothische Formen zeigt, einfache Spitzbogenfenster, je drei zu einer Gruppe vereinigt, die von den folgenden Bogenstellungen durch einen Pfeiler getrennt wird. Die breiten ungegliederten Bögen ruhen auf zwei hinter einander gestellten Säulen mit platten Basen und schmucklosen Kelchkapitälen, darüber steigt bis zur flachen Holzdiele die kahle Mauer empor.

Was die ebenfalls im XIII. Jahrhundert erbaute Franciskaner- oder Barfüsserkirche betrifft, so ist der frühere Zustand derselben nur aus Abbildungen und Beschreibungen bekannt.[1]) Chor und Langhaus von gleicher Breite und Höhe waren durch einen halbkreisförmigen Triumphbogen getrennt, unter dem sich der Lettner befand. Der Chor, ein langgestreckter Bau, war horizontal geschlossen, flach gedeckt und mit einfachen Rundbogenfenstern versehen. Sechs Pfeilerpaare trennten die Schiffe, die ebenfalls mit flachen Holzdielen versehen waren. Die ungegliederten Archivolten, deren noch zwei erhalten sind, zeigten, wie die Fenster in den Seitenschiffen den Spitzbogen, nur die beiden östlichen, dem Chore zunächst befindlichen Bögen waren, weil höher und breiter als die übrigen, im Halbkreise geführt. Die viereckigen Pfeiler ruhten auf einfachen Schrägen und waren mit attisirenden Gesimsen versehen, die aber nur auf zwei Seiten, unter den Leibungen der Archivolten, hervortraten.

Weit vorgeschrittener ist der ältere Theil, d. h. der Chor der Dominikanerkirche in Basel[2]). Die Stiftung des nachmals reich begüterten Predigerklosters fällt in das Jahr 1223. Der Bau mochte unverweilt begonnen haben, schritt aber sehr langsam vorwärts, da augenscheinlich, trotz der zahlreichen Ablässe, welche zu Gunsten desselben verabfolgt

---

[1]) *S. Vögelin*, das alte Zürich S. 48 und Zeichnungen des Inneren und Aeusseren von dem Kupferstecher *Franz Hegi*, die gegenwärtig in dem Sitzungszimmer des Theatervorstandes aufbewahrt werden. Hegi, der die Kirche vor ihrer Umwandlung in ein Theater zeichnete, giebt ein von der oben genannten Beschreibung sehr abweichendes Bild, indem er das Hauptschiff hoch und selbständig beleuchtet über die Abseiten emporsteigen lässt. Die gründliche Kenntniss der Architektur und die Genauigkeit, von der alle Leistungen dieses Künstlers zeugen, erweckt die Vermuthung, dass seine Darstellung die richtige sei und dass der Aufbau der Abseiten, welche nach Vögelin's Beschreibung die Höhe des Mittelschiffes hatten, erst nach der Reformation, als die Kirche zu profanen Zwecken bestimmt wurde, erfolgt sei.

[2]) *L. A. Burckhardt* und *Ch. Riggenbach*, die Dominikaner-Klosterkirche in Basel. Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Basel. VI.) (Basel 1855. 4° und fol.

wurden, die Mittel fehlten. Ohne Zweifel war derselbe noch nicht vollendet, als im Jahre 1258 das Kloster sammt einem grossen Theile der Stadt ein Raub der Fammen wurde.[1]) Ueber den Umfang der Zerstörung im Dominikanerkloster wird nichts gemeldet, doch scheint die Kirche wenigstens nur theilweise von derselben betroffen worden zu sein, da sechs Jahre später schon von der Weihe und Vollendung derselben die Rede ist.[2]) Sehr wahrscheinlich ist es ferner, dass zur Zeit jener Katastrophe die östlichen Theile noch nicht begonnen, oder nur in einer provisorischen Herstellung vorhanden waren, denn erst im Jahre 1261 wird von der Grundsteinlegung des Chores[3]) und 1269, wahrscheinlich nach Vollendung desselben, von einer nochmaligen Weihe der Kirche berichtet.[4]) Ueber die weiteren Schicksale dieses Gebäudes sind keine Nachrichten bekannt, wiewohl noch einmal eine bedeutende Unternehmung, der Bau des gegenwärtigen Schiffes, stattgefunden haben muss. Die ganze Erscheinung desselben deutet auf eine spätere Entstehung, etwa nach einer durch das Erdbeben von 1356 erfolgten Zerstörung hin. Der Chor, der einzige Rest der 1269 geweihten Kirche, besteht aus drei rechteckigen Jochen, und einem fünfseitigen Abschlusse. Die westliche Hälfte ist von schmalen Nebenräumen begleitet, die sich als Fortsetzung der Seitenschiffe bis zum Beginne des dritten Joches erstrecken und zu beiden Seiten desselben horizontal abschliessen. Die Entwickelung der Gothik ist hier als eine vollendete zu betrachten. Alles Schwerfällige und Lastende im Aufbau ist vermieden. Die Verhältnisse sind kühn und schlank, und die spärlichen Details zeigen die edelsten Formen frühgothischen Stiles. Sämmtliche Räume sind mit Kreuzgewölben bedeckt, deren Rippen im Chorhaupte von dünnen Ecksäulen getragen werden, während die schlanken Dienste der westlichen Joche auf den oberhalb der Pfeiler vorspringenden Consolen ruhen. Zwischen diesen Stützen, die durch ungegliederte Spitzbögen verbunden sind, öffnen sich die den Chor begleitenden Neben-

---

[1]) *Annales Colmarienses minores* bei *Pertz*, Mon. Scr. XVII. p. 191. Combustum est monasterium Basiliense et magna pars civitatis. Mit Recht betonen die Herausgeber des oben citirten Werkes (S. 4), dass der Ausdruck *monasterium* unmöglich (wie auch schon geschehen, S. 213 oben) auf das Münster anzuwenden sei. Letzteres wird stets ecclesia major oder cathedralis genannt.

[2]) *Burckhardt* und *Riggenbach* S. 4.

[3]) *Annales Colm.* a. a. O. S. 191. Anno 1261. Fundamentum nostri chori.

[4]) *Annales Basilienses* bei *Pertz*, XVII p. 197. Ebendaselbst ein Beitrag Jaffé's aus einem Carlsruher Codex: 1269 dedicatum fuit monasterium. Zum Jahre 1273 findet sich in den *Annalen* a. a. O. p. 195 die Notiz: circa festum sancti Dominici fratres Predicatores perfecerunt suum campanile, doch ist darunter nicht der jetzige zierliche Thurm mit seinem durchbrochenen Spitzhelme zu verstehen, der erst im Jahre 1423 errichtet wurde (Basel im XIV. Jahrh. S. 125).

räume. Die hohen und schmalen Chorfenster sind in steilem Spitzbogen geschlossen und mit Maasswerken gefüllt, deren einfache, streng constructive Bildung in sämmtlichen Bögen die gleiche ist. Schlusssteine und Kapitäle sind bemalt und mit Blattsculpturen in loser Anordnung geschmückt, die sich goldig von dem rothen Grunde abheben. Im Uebrigen ist das Innere wie das Aeussere schmucklos zu nennen, denn auch hier beruht die Wirkung allein auf dem Wohlklange der Verhältnisse und der rüstigen Gliederung der Strebpfeiler, die in dreifacher Verjüngung bis zu dem Dachgesimse emporsteigen, wo über jedem Fenster zwei kleine Rosetten die Mauerfläche beleben.

Vielleicht noch im XIII. Jahrhundert, doch erst in der Spätzeit desselben, mochten auch die Franciskaner den Bau ihrer stattlichen Kirche begonnen haben.[1]) Schon bald nach ihrer Ansiedelung in Basel hatten sich die Brüder einen bedeutenden Besitz erworben, insbesondere aber stieg ihr Ansehen, als seit dem Jahre 1275 ein Angehöriger des Klosters, Heinrich von Isny, sogar den bischöflichen Stuhl von Basel bestiegen hatte.[2]) Solche Macht und die Begünstigungen, deren sich das Kloster ohne Zweifel von Seiten jenes Prälaten erfreute, erklären denn auch den bedeutenden Umfang des Neubaues, der wohl bald nach jenem Ereignisse begonnen, aber kaum vor Anfang des XIV. Jahrhunderts zur Vollendung gelangt sein dürfte. Die Kirche, die seit den dreissiger Jahren als Kaufhaus benutzt wird, ist eine der grössten des Landes, ihre Länge und Höhe übertrifft sogar die Dimensionen des Münsters, doch ist auch hier von der alten Anlage nur der Chor erhalten geblieben. Der Letztere, ein langgestreckter Raum mit dreiseitigem Abschlusse, war ursprünglich zur Aufnahme von Gewölben bestimmt, die aber nicht zur Ausführung gelangten.[3]) An ihrer Stelle befindet sich ein mehr als 80 Fuss hohes hölzernes Tonnengewölbe, unter welchem die Schildbögen unmittelbar in die polygonen Wanddienste übergehen. An den Langseiten heben dieselben erst in beträchtlicher Höhe auf spitzen Consolen an, während die Dienste des Chorpolygons mit einfachen Sockeln auf dem Fussboden aufsetzen. Die hohen und schmalen Spitzbogenfenster, mit denen die sämmtlichen Wandflächen zwischen den Diensten durchbrochen sind, werden durch zwei Pfosten getheilt, über denen ein reiches Maasswerk mit zierlichen aber schon vielfach spielenden Formen die Bögen füllt. Das Aeussere zeigt eine ähnliche Gliederung wie der Chor der

[1]) *A. Sarasin*, die Barfüsser-Klosterkirche in Basel. (Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Basel III.) Basel 1845. 4° und fol.

[2]) Basel im XIV. Jahrh. S. 34.

[3]) Oder während des Erdbebens von 1356 einstürzten und dann nicht wiederhergestellt wurden?

Dominikanerkirche, ist aber schmuckvoller, und verräth zumal in der Bildung der Streben einen nüchternen Sinn, der schon das Werden einer neuen Richtung verkündet.

Aehnlich ist ein dritter Bau, die ehemalige Klosterkirche von Klingenthal in Kleinbasel.[1]) Die Stifter dieses Gotteshauses, ein Convent von Dominikanerinnen, waren 1273 aus dem Werrathale hieher gekommen. Es begann sogleich der Bau eines Dormitoriums, der in 13 Wochen vollendet war. Nach und nach erhoben sich die übrigen Gebäude und die Kirche, deren gegenwärtiger Bau im Jahre 1293 geweiht wurde.[2]) Leider ist von dem ausgedehnten Gebäudecomplex nur die Kirche und auch diese nur in ihren östlichen Bestandtheilen erhalten geblieben. Abweichend von den vorher beschriebenen Bauten ist hier der Chor bedeutend länger als das westlich vorliegende Schiff. Diese Anlage erklärt sich übrigens aus den Bedürfnissen des Conventes, dessen zahlreiche Mitglieder ihre gottesdienstlichen Uebungen in strenger Sonderung von der Gemeinde abhalten mussten. Das Langhaus, die Laienkirche, war von dem Chore durch einen Lettner getrennt, dessen Rückseite drei vergitterte Fenster enthielt, damit die Laien dem Gottesdienste der Klosterfrauen zuhören konnten. Das Langhaus war bedeutend niedriger als der Chor, nur etwa 25 Fuss hoch, flachgedeckt und mit zwei Stockwerken überbaut. Die Schiffe waren gleich breit und durch zweimal vier Pfeiler von einander getrennt. Jetzt ist das Schiff in seiner ganzen Ausdehnung verbaut, nur der Chor wiewohl auch dieser zu profanen Zwecken benutzt wird, ist leidlich erhalten. Er besteht aus sechs Jochen, denen sich in gleicher Höhe und Breite das Chorhaupt, aus fünf Seiten des Achtecks gebildet, anschliesst. Die Ausstattung ist eine sehr einfache. An den Langwänden ruhen die Rippen auf hochschwebenden Consolen, im Chorhaupte auf dünnen Ecksäulen mit einfachen Basen und Gesimsen. In den Fenstern, die mit zierlichen, stets wechselnden Maasswerken versehen sind, ist auch hier eine Neigung zu spielenden und complicirten Formen zu beobachten. Neben den Kreisen kommen neue Motive vor: Vierecke aus Kreissegmenten gebildet, in denen die Nasen in Lilien und andere Blumen auslaufen. Sämmtliche Gewölbe sind mit reich sculpirten Schlusssteinen versehen, über denen vorwärts und rückwärts zwischen den Rippen eine Maske oder eine Halb-

---

[1]) *C. Burckhardt* und *C. Riggenbach*, die Klosterkirche Klingenthal in Basel. (Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Basel. VIII.) Basel 1860. 4° und fol.

[2]) *Burckhardt* und *Riggenbach* S. 6. In einer Urkunde von 1276 kommt ein Bruder *Johannes*, genannt Lapicida vor, dem das Kloster zwanzig Jahre später, wahrscheinlich wegen seiner Verdienste um den Bau, ein Leibgeding schenkte. *Burckhardt* und *Riggenbach* a. a. O. S. 6. Basel XIV. Jahrh. S. 143.

figur als Bekrönung oder Träger des Medaillons hervortritt. Ausserdem zeichnen sich diese Gliederungen durch den seltenen Schmuck der ursprünglichen Bemalung aus. Die Rippen sind mit grünen und weiss umränderten Blattornamenten auf rothem Grunde geschmückt, die Figuren in den Schlusssteinen und über denselben natürlich bemalt. Der Anblick dieses hohen und weiten Raumes muss daher, wenn man sich zu den vorhandenen Zierathen noch den Farbenschmuck der Fenster, die reichen Altäre und die geschnitzten Chorstühle denkt, ein höchst schmuckvoller und imposanter gewesen sein.

Dieselbe Einfachheit der Anlage, verbunden mit einer wahrhaft armseligen Detailgliederung, wiederholt sich im Chor der Franciskanerkirche zu Freiburg, der, während das einschiffige Langhaus mit seinen Kapellenreihen auf modernen Ursprung deutet, etwa aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts stammen dürfte. Dem aus fünf Seiten des Achtecks gebildeten Polygone folgen drei rechteckige Joche. Sie sind mit Kreuzgewölben bedeckt, deren Rippen auf einfachen Consolen ruhen. Mit Ausnahme der Bildwerke, die Zeichen der Evangelisten, welche die Schlusssteine zieren, fehlt jeglicher Schmuck. Die Rippen sind einfach polygon, die Gesimse so schlicht wie möglich gebildet, und am Aeusseren des Chores, wo zwischen den geradlinig aufsteigenden Strebepfeilern nur das mittlere Fenster mit Maasswerk versehen ist, zeigen die Pfosten, Bögen und die leeren Kreise desselben einfach die Form eines viereckigen Stabwerkes.

Unter den ländlichen Bauten ist der Thurm der Pfarrkirche von Altishofen im Canton Luzern als ein recht schmuckvolles Beispiel frühgothischen Stiles zu nennen.[1]) Der schlanke viereckige Bau, der bis zum Beginne des Spitzhelmes die Höhe von 71 Fuss erreicht, ist in den unteren Theilen mit einem seltsamen Blendschmucke versehen, der an der Ostseite aus drei Spitzgiebeln zwischen den Eckpilastern, an der Südseite aus einem von den Mauerstreifen getragenen Treppengiebel besteht. Dieser Unterbau setzt dann 28 Fuss hoch mit horizontaler Uebermauerung ab, worauf acht Strebepfeiler, von gleichem Vorsprunge wie die Blenden, die Ecken des glatten Hochbaues begleiten. Es folgen darüber an der Ostseite eine kleine Rosette, an der Südseite zwei einfache Spitzbogenfenster und schliesslich unter dem Helme eine dreitheilige Gruppe von gekuppelten Spitzbogenfenstern, deren Zwischenstützen, kurze Pfeiler von Dreiviertelssäulen begleitet, noch starke Anklänge an die romanische Verzierungsweise zeigen.

Als die Zeugen einer höchst merkwürdigen Monumentalgruppe sind

[1]) Aufnahmen von *J. C. Segesser* im Geschichtsfreund, herausgegeben von dem historischen Verein der V Orte. Bd. XIII. 1857. S. 196 u. ff.

endlich die Reste von **Backsteinbauten** zu erwähnen, die neuerdings in grosser Zahl an verschiedenen Orten der Centralschweiz entdeckt worden sind.[1]) Die Funde bestehen aus einzelnen Blöcken schön gebrannten Thones von verschiedener Form und oft sehr beträchtlicher Grösse. Sie sind wie Hausteine zugerichtet, als Kapitäle z. B. für gekuppelte Säulen, wie man solche in Kreuzgängen anzubringen pflegte,[2]) weitaus am häufigsten aber kommen einfachere Werkstücke vor, Keilsteine für Rundbögen und Theile von Thür- und Fensterpfosten. Die meisten Stücke sind an den Ecken abgefast und die Flächen, so weit sie nicht in den Mauerverband gezogen wurden, mit flachen Reliefs geschmückt, die mit Modeln auf dem weichen Thone erzeugt wurden. Die Reliefs zeigen sehr verschiedene Motive. Neben heraldischen Darstellungen kommen Thiere und Halbwesen vor, oft von Kreisen oder Vierpässen umgeben, zwischen denen Blattornamente u. dgl. die Flächen füllen. Andere Reliefs zeigen Darstellungen aus der Thierfabel, die Geschichte vom Wolf in der Schule und dem Fuchs mit dem Raben u. s. w. In den meisten Figuren und Ornamenten ist eine deutliche Einwirkung gothischen Stiles nicht zu verkennen, doch wiegt im Allgemeinen noch der romanische Charakter vor. Ueber das Alter und die Herkunft dieser merkwürdigen Ueberbleibsel sind keine bestimmten Nachrichten überliefert. Die sämmtlichen bisher aufgefundenen Stücke stammen aus den Cantonen Luzern, Bern, Solothurn und Aargan. Nirgends aber ist ein Gebäude bekannt, das die einheitliche Verwendung solcher Backsteine zeigte, oder in welchem auch nur die Reste einer ursprünglichen Construction mit solchen sich vorfänden. Ueberall sind sie zufällig verbaut in Fundamenten und Mauern von Kirchen[3]) und Profanbauten, oder sie sind nachträglich zur Construction von Thürbogen u. dgl. verwendet worden.[4]) Dieser Umstand deutet darauf, dass der Verbrauch solcher Steine nur in kleinerem Maassstabe stattgefunden habe; für Kamine, Fenster, Thüren u. s. w. an Profanbauten, oder in Kreuzgängen etwa, wie diess wahrscheinlich in dem luzernischen Kloster S. **Urban** der

---

[1]) *Hamman*, Briques suisses, ornées de bas-reliefs du XIII. siècle. Extrait du tome XII. des Mémoires de l'institut genevois. 1867 und ein Aufsatz von demselben Verf. im Geschichtsfreund Bd. XXVIII. 1873 S. 191 u. f. Eine dritte Abhandlung stellt Hammann in den eben citirten Mémoires in Aussicht. Die meisten und schönsten Exemplare solcher Backsteine befinden sich in den Museen von *Solothurn*, *Bern*, *Aarau*, im Antiquarium zu *Zürich* und der Bibliothek in *Zofingen*.

[2]) Geschichtsfreund a. a. O. S. 199.

[3]) Geschichtsfreund a. a. O. S. 200.

[4]) Im Keller der alten Kornhalle und im Hause des Brunnenmeisters Zurlinden in Zofingen. Eine ebenfalls nachträglich aus solchen Backsteinen zusammengeflickte Thüre befindet sich im Kloster *S. Urban*. Geschichtsfreund a. a. O. S. 204. Andere Fundorte citirt *Hammann*, Mémoires S. 18 u. ff. u. S. 33.

Fall war. Hier, so scheint es, dürfte denn auch ein Mittelpunkt dieser Bauweise zu suchen sein, denn nicht bloss sind an dieser Stelle besonders zahlreiche Funde gemacht worden, sondern es wird auch von einem allerdings späteren Chronisten gemeldet,[1]) dass im XIII. Jahrhundert das Kloster zum grössten Theile aus Backsteinen errichtet worden sei[2]) und hinzugefügt, dass noch zu Anfang des XVI. Jahrhunderts in den das Kloster umgebenden Wäldern Spuren von Brennöfen zu sehen waren, in denen, wie der Berichterstatter meint, jene Backsteine verfertigt worden seien. Möglich also, dass an dem umfangreichen, aber spurlos untergegangenen Bau von S. Urban diese Technik zum ersten Male erprobt wurde und dann in weiterer Umgebung zur Uebung gelangte, die allem Anscheine nach bis in's XIV. Jahrhundert fortdauerte.

VIERTES KAPITEL.

DIE GOTHISCHE ARCHITEKTUR SEIT DEM XIV. JAHRHUNDERT.

Auf die glänzende Entwickelung, welche die Baukunst im XIII. Jahrhundert erreichte, folgen im XIV. schon die Vorboten einer neuen Rich-

[1]) Die Hauptquelle ist übrigens nicht Cysat, sondern die von diesem sehr ungenau übersetzte und 1519 in lateinischer Sprache begonnene Chronik des Abtes *Sebastian Seemann.*

[2]) Ob die mit Wappen verzierten Backsteine aus S. Urban stammen, ist fraglich. Dort waren zwar im Kreuzgange die Wappen der vorzüglichsten Gutthäter angebracht, aber es wird nicht ausdrücklich berichtet, ob sie, was wahrscheinlicher ist, bloss *gemalt*, oder reliefartig dargestellt waren. Wäre Letzteres der Fall gewesen, so würden allerdings die betreffenden Backsteine auf S. Urban zurückweisen, aber dann wäre auch ihre Entstehung kaum vor Anfang des XIV. Jahrhunderts zu datiren, denn aus einem im Staatsarchive Luzern befindlichen Verzeichniss jener Schilde geht hervor, dass mehrere der durch jene Wappen repräsentirten Geschlechter vor dieser Zeit in keiner Verbindung mit S. Urban standen. So verhält es sich beispielsweise, wie mir mein Freund *Dr. Th. v. Liebenau* in Luzern mittheilte, mit den Edlen von Thorberg und Bechbürg, deren einzige bekannte Vergabungen an das Kloster im Jahre 1314 erfolgten. Zu der Erklärung der auf Backsteinen vorkommenden Wappen dürfte übrigens der Nachweis besonderer Beziehungen nicht einmal erforderlich sein, denn heraldische Schildereien waren seit dem XIII. Jahrhundert ein allgemein beliebter Schmuck, den man in Schlössern und Privathäusern so gut wie in Klöstern anzubringen pflegte und dass wirklich auch in Burgen solche Backsteine verwendet wurden, beweisen die um 1824 in der Ruine Strassberg im Canton Bern gefundenen Stücke. (Abgebildet in der Sammlung: Alterthümer und historische Merkwürdigkeiten der Schweiz. Bern 1823—26. Bd. I. Taf. 25.)

tung, Erscheinungen, die sich als Anzeichen beginnenden Verfalls zu erkennen geben. In der Architektur des XIV. Jahrhunderts spiegelt sich das Bild des damaligen Lebens, das ebenfalls die Blüthe des Mittelalters nicht mehr darstellt. Auf allen Gebieten herrscht Gährung, beginnt eine langsame aber stetige Auflösung der grossen Institutionen, welche die Grundlage des mittelalterlichen Lebens gebildet hatten. Zwar behauptete die Kirche auch jetzt noch ihr äusseres Ansehen, aber die Siege, welche die Päpste über die weltlichen Machthaber errungen hatten, blieben nicht ohne verderbliche Wirkungen; sie veranlassten zu weiteren Uebergriffen und führten Zerwürfnisse herbei, aus denen sich bald ein Kampf auf allen Punkten entwickelte. Dazu kam die Verweltlichung und Sittenverderbniss des Clerus, Käuflichkeit und schnöder Handel mit den Gaben der Kirche waren an der Tagesordnung und zu diesem moralischen Elend gesellten sich die mannigfaltigen Schrecknisse der Natur: Erdbeben und Ueberschwemmungen, Misswachs, Theurungen und verheerende Seuchen. Es war als ob Alles die Menschheit zu Busse und Einkehr lenken sollte. Auch die politischen Verhältnisse hatten sich geändert; das Kaiserthum hatte schon lange aufgehört der Mittelpunkt der Einheit zu sein. Seine äussere Macht war gebrochen und die innere Stellung erschüttert durch Streit und Parteiungen, die oft zu zwiespältigen Königswahlen führten. Solche Zustände blieben nicht ohne Rückwirkungen auf die unteren Schichten. Es begann sich in weitem Umfange eine demokratische Strömung zu regen, theils in Folge einer bewussten Opposition gegen den Uebermuth des ritterlichen Adels und die Ueppigkeit des Clerus, theils war dieser Uschwung ein Ergebniss der inneren Wandlung, die in einzelnen Städten schon im XIII. Jahrhundert begonnen hatte und sich, ein Kampf des bürgerlichen, zünftigen Elementes um Gleichberechtigung mit den alten privilegirten Geschlechtern, bald überall verfolgen lässt. Auch in der Geschichte des Heimathlandes spiegelt sich dieser grosse Kampf in allen seinen Phasen wieder: in dem Hader der Zünfte mit der Aristokratie der Geschlechter, in der Auflehnung des Bürgerthums gegen die Gewalt der Bischöfe. Vergebens sind Interdict und Bann; über dem Kampf, der allüberall zwischen Staat und Kirche entbrannte, war die Macht des kirchlichen Fluches, der König Ludwig traf, erlahmt. In Basel, wird berichtet, wurde der päpstliche Geschäftsträger, der die scharfen Bannbriefe anschlagen sollte, von der Pfalz beim Münster in den Rhein geworfen, in Strassburg und Zürich der Clerus gezwungen, die Stadt zu verlassen, „entweder lesen und singen oder aus der Stadt springen“ war die Losung mit der die zum Bewusstsein ihrer Macht gelangten Bürger auf solche Maassregeln antworteten.[1]) In solchem Ringen

[1]) Basel im XIV. Jahrhundert S. 153.

nach innerer Unabhängigkeit stählte sich die Kraft zum Kampf mit äusseren Feinden. Das Bewusstsein gleicher Gefahr und gleicher Interessen verband die einzelnen Städte und Landschaften, hier zur Vertheidigung gegen den verbündeten Adel und dort zum Todeskampfe gegen die mächtigen Habsburger, in welchem die junge Eidgenossenschaft ihre Bluttaufe empfing und das Bündniss besiegelte, das in der Folge den mächtigsten Gegnern trotzte.

Es kann nicht wundern, dass diese Bestrebungen auch in der Kunst ihren Ausdruck fanden. War die Schweiz während der vorigen Epoche in architektonischer Beziehung noch weit zurückgeblieben, so dass nur in einzelnen hervorragenden Monumenten der neue Stil seine Anwendung gefunden hatte, während sonst, zumal in den nördlichen Landestheilen, eine schwerfällige und alterthümliche Bauweise bis zum Ablaufe des XIII. Jahrhunderts fortgeübt wurde, so ist von da an ein auffallender Umschwung zu beobachten. Ueberall beginnt sich eine lebhafte Bauthätigkeit zu entfalten und zwar ist nun seit dem XIV. Jahrhundert auch in stilistischer Hinsicht ein Schritthalten mit den Leistungen des Auslandes zu constatiren. Jetzt erst beginnt sich die Gothik mit allen ihren Consequenzen zu entwickeln und verschwinden die letzten Züge, welche bisher noch an die Gebundenheit des älteren Stiles erinnerten. Grössere Denkmäler freilich wurden auch in diesem Zeitraume nur wenige errichtet. In den bischöflichen Hauptstädten waren die wichtigsten Bauten vollendet und einen kunstsinnigen Adel gab es nach wie vor dem XIV. Jahrhundert nicht. Ueberdiess gingen seit den blutigen Niederlagen von Sempach und Morgarten die meisten Glieder dieses Standes der Verarmung entgegen, sie waren genöthigt ihre verschuldeten Güter an die Städte zu verpfänden, der Uebermacht des Bürgerthums sich zu fügen, oder in fremden Diensten eine Zuflucht zu suchen. Umso reger dagegen entwickelte sich der Baueifer in den Städten. Das Bewusstsein überstandener Gefahr, die rasche Zunahme der Bevölkerung und der Handel, der jetzt schon hie und da zu blühen anfing, ermuthigte zu einer Reihe von Unternehmungen. Schon in den ersten Decennien des XIV. Jahrhunderts begann in Freiburg der Bau einer grossartigen Stiftskirche, zu Anfang des folgenden die Errichtung des Berner Münsters, und dazwischen fallen die Neubauten, die sich in Basel auf der Stelle der durch das Erdbeben von 1356 zerstörten Monumente erhoben. Im XV. Jahrhunderte vollends gab es wohl keine Stadt, in der nicht ein neugeschaffenes Denkmal den Ruhm der Bürgerschaft verkündet hätte, bis in die entlegensten Thalschaften Graubündtens sind die monumentalen Zeugen des durch Muth und Einigkeit errungenen Wohlstandes zu finden.

Dem Charakter des Standes, der seit dem XIV. Jahrhundert zum Träger der Kunst berufen war, entspricht den auch im Allgemeinen das Wesen der Architektur. Neben den städtischen Klosterbauten der Dominikaner und Franciskaner sind es fast ausschliesslich Pfarrkirchen, welche im Laufe des XIV. und XV. Jahrhunderts errichtet wurden, Bauten also, bei denen es sich weit mehr um praktische Rücksichten handelte, als um die glanzvolle Erscheinung, welche bei früheren Monumenten erstrebt worden war. So ist es bezeichnend, wie selbst bei den stattlichen Münstern von Freiburg und Bern bei der Anlage der östlichen Theile die grösste Einfachheit beobachtet wurde, nicht bloss fehlt hier der Umgang mit dem Kapellenkranze, sondern es entbehren diese Kirchen sogar des Querschiffes. Der Chor besteht aus einem einfachen lang gestreckten Raume, der sich dem Mittelschiffe in gleicher Breite anschliesst und im Osten mit einem dreiseitig geschlossenen Polygone endigt. Um so häufiger dagegen ist die Anordnung zweier Kapellenreihen, die sich den beiden Seitenschiffen anschliessen. Allein auch diese Einrichtung wurde nicht sowohl durch künstlerische Absichten bedingt, als vielmehr durch das Streben einzelner Familien und Corporationen, sich durch die Stiftung besonderer Heiligthümer zu verewigen. Dass unter diesen Stiftern nicht selten auch Zünfte erscheinen, liefert einen neuen Beweis für die enge Verbindung der Kunst mit dem Städtewesen.[1])

Noch manche andere Erscheinungen erklären sich aus diesem Zusammenhange, so die Vereinfachung des Thurmbaus. Wurden noch im XIII. Jahrhundert selbst kleinere Bauten, wie die Collegiatkirche zu Neuenburg mit mehreren Thürmen und sogar mit einem Hochbau über der Vierung versehen, so begnügte man sich jetzt überall mit einem einzigen Thurme, der gewöhnlich vor der Mitte der Westfaçade errichtet wurde, dafür aber, ein Wahrzeichen des bürgerlichen Stolzes, den ganzen Aufwand prachtvollen Schmuckes vereinigte. Im Inneren der Kirchen fällt es auf, wie in der Gliederung des Ganzen sowohl, als in der Bildung des Einzelnen eine gewisse Nüchternheit und Magerkeit überhand nimmt. Jene höchste Vereinfachung zwar, die Preisgebung von höheren und niedrigeren Räumen, wodurch das Mittelschiff, indem es die gleiche Höhe wie die Abseiten erhielt, seine selbständige Bedeutung verlor, wurde in den schweizerischen Bauten nur selten durchgeführt. Beispiele solcher Hallenkirchen, die in Deutschland zu den häufigen Anlagen gehören, sind in der Schweiz nur drei bekannt und zwar finden sich dieselben in

[1]) Im *Münster zu Bern* hatten die Gerber, Pfister (Bäcker) und Metzger, in der *Pfarrkirche zu Pruntrut* die Zünfte der Landwirthe (cultivateurs) und der Kaufleute ihre besonderen Kapellen.

so grosser Entfernung von einander, dass sich die Anwendung dieser Form wohl nur aus dem Einflusse deutscher Bauten erklären lässt,[1]) während die Hallenform der dritten Kirche, derjenigen von S. Germain de Savièse bei Sitten, als eine zufällige Erscheinung zu betrachten ist. Sehr häufig dagegen und zwar selbst bei grösseren Kirchen, insbesondere in der nordöstlichen Schweiz, kömmt die einschiffige Anlage vor, wobei dann, um die kahlen Wandflächen einigermaassen zu beleben, mitunter die Strebepfeiler nach innen verlegt wurden, so dass sie zugleich die Function von Gewölbediensten versehen, während die kapellenartigen Zwischenräume zwischen den vortretenden Pfeilermassen eine geeignete Stelle zur Anbringung von Altären boten. Der Hochbau dagegen entbehrt hier sowohl wie in den dreischiffigen Anlagen jeglicher Gliederung. Schon in frühgothischer Zeit hatte man auf die Anwendung von Emporen verzichtet, dagegen öfters die über den Archivolten befindlichen Wandflächen mit einem Triforium versehen. Dieser reiche und malerische Schmuck fiel jetzt gänzlich weg, nur einmal noch, in der zu Anfang des XIV. Jahrhunderts erbauten Stiftskirche zu Freiburg, findet sich ein Triforium vor, eine Anordnung die ohne Zweifel auf den Einfluss französischer Bauten zurückweist.

Dass übrigens äussere, materielle Rücksichten nicht allein diese Einfachheit bedingten, ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, denn, hätten solche Gründe vorgewaltet, so würde ohne Zweifel auf die Ausstattung des Einzelnen ein geringerer Fleiss verwendet worden sein, als diess in den meisten Fällen geschah. Gerade hierin aber, in der Ausführung der Gewölbe und des kirchlichen Apparates, von Taufsteinen, Kanzeln u. dgl. der Lettner, Orgelbühnen u. s. w. herrscht oft ein Reichthum kostspieliger Zierathen und ein Aufwand gekünstelter Constructionen, der beweist, dass die Mittel zum Prunke, würde derselbe in einer anderen Richtung erstrebt worden sein, kaum gefehlt haben dürften. Man wird daher diese Erscheinungen aus anderen Ursachen zu erklären haben, aus einer bewussten Opposition vielleicht, die in den bürgerlichen Kreisen gegen das glänzende Kirchenthum und den Prunk des bischöflichen Cultus sich geltend machte; man wollte die Einfachheit und wünschte, dass in diesen Bauten der Ausdruck ungetrübter Frömmigkeit und schlichten bürgerlichen Sinnes gewahrt bleibe.

Etwas anderes kam freilich noch hinzu. Während in Frankreich die Gothik als eine nationale Kunst in Jahrhunderte langem Processe sich organisch entwickelt hatte, war dieselbe in anderen Ländern erst später

---

[1]) So bei S. Leonhard zu *Basel* und der Klosterkirche zu *Münster* in Graubündten.

als etwas Fremdes, als ein in seiner Ausbildung bereits vollendeter Stil bekannt geworden. Mochte es daher auch vorkommen, dass, wie diess beispielsweise in der Kathedrale von Lausanne geschah, das fremde System mit allen seinen Consequenzen adoptirt wurde, so konnte es auf die Dauer doch nicht ausbleiben, dass eine Reaction gegen dasselbe eintrat und das Streben erwachte, den neuen Stil nach dem eigenen nationalen Sinne um- und auszubilden, was namentlich in Deutschland und England erfolgte. Nun hatte aber die Gothik schon gegen Ende des XIII. Jahrhunderts ihre höchste Blüthe erreicht, mehr und mehr begann die geistreiche Mannigfaltigkeit zu schwinden und erwachte statt dessen das Streben nach Feststellung gewisser Regeln, das bald in eine vorwiegend handwerkliche Richtung überschlug. Im Vollbesitze einer hochgebildeten Technik, die sich an den älteren Bauten erprobt hatte, trachteten die Meister jetzt hauptsächlich darnach, in künstlichen Constructionen zu glänzen, erst in den grossen und allgemeinen Zügen, mit besonderer Rücksicht auf die Kühnheit des Aufbaus, bald aber auch im Einzelnen, wo die freie Ornamentik in der Folge durch ein Spiel von ausschliesslich constructiven Formen verdrängt wurde.

Diese Richtung der Architektur erhielt eine wesentliche Förderung durch die Organisation des baulichen Betriebes, durch das Institut der Bauhütten nämlich, deren Blüthe gerade mit der letzten Ausbildung der Gothik zusammenfällt.[1]) Schon seit dem Ende des XI. Jahrhunderts hatten zu den zahlreichen und grossartigen Unternehmungen, welche damals auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst stattfanden, die Kräfte der Geistlichen nicht mehr hingereicht. Man beanspruchte und gewann die Mithülfe der Laien, die sich oft in grosser Zahl an diesen Gott gefälligen Werken bethätigten. Dennoch scheint es, dass in dieser Zeit eine bleibende Vereinigung weltlicher Werkleute noch nicht zu Stande kam. Die Theilnahme der Laien beschränkte sich auf untergeordnete Dienste, Handleistungen, die sie als Opfer der Busse und Sühnung verrichteten und nach denen sie wieder zu ihren gewöhnlichen Beschäftigungen zurückkehrten, Erst im XIII., frühestens im XII. Jahrhundert, als in den Städten ein regeres Leben zu pulsiren begann, als mit dem zunehmenden Reichthum auch die Anforderungen an häusliche Kunst und Bequemlichkeit sich steigerten und mithin die Thätigkeit geübter Werkleute dauernd und vielseitiger als bisher erforderlich ward, mochten, wie die anderen Berufsleute, auch die Maurer und Steinmetzen zu Innungen und Zünften sich

[1]) Vgl. hierüber die eingehende und den Stand der neuesten Forschungen allseitig berücksichtigende Ausführung bei *Schnaasse* Gesch. d. bild. Künste IV. S. 212 u. ff.

vereinigt haben. Eine solche wird im Jahre 1258 in Paris erwähnt, noch früher, schon im Jahre 1229, ist auch in Genf von zwei Bruderschaften (Confratriae) die Rede, deren Eine für die Kathedrale, die Andere für den Brückenbau bestellt war.[1]) Dass nun solche Innungen sich mancher Begünstigungen von Seiten der Municipien und der Landesherren zu erfreuen hatten, kann nicht befremden und ebenso erklärlich ist es, dass die häufigen Wanderungen, welche die damaligen Architekten unternahmen, einen Rapport zwischen den einzelnen Corporationen vermittelten, bis endlich das gemeinsame Bedürfniss nach Ordnung und Einheit einen Verband in grösserem Umfange ins Leben rief. Ein solcher kam zum ersten Male im Jahre 1459 zu Stande, als auf einer in Regensburg gehaltenen Versammlung die Vereinigung aller Bauleute und Steinmetzen in Deutschland beschlossen und für dieselben eine besondere Ordnung errichtet wurde. Fortan bestand das Gebiet, über welches dieser Verband sich erstreckte, aus vier Districten oder Provinzen, für welche die Städte Strassburg, Cöln, Wien und Bern als Hauptorte bezeichnet wurden. Das Gebiet dieser letzteren Hütte, an deren Spitze im XV. Jahrhundert der Werkmeister des Münsters stand, umfasste die Eidgenossenschaft. Später erst, im XVI. Jahrhundert, ging der Rang eines Vorortes der schweizerischen Baubrüderschaften auf Zürich über.[2])

---

[1]) *Spon*, Histoire de Genève 1730. Bd. II. S. 420. Ueber die Datirung des Schriftstückes, in welchem dieser Confraternitäten gedacht wird, cf. Mémoires et documents de la société d'histoire et d'archéologie de Genève Bd. VII S. 350.

[2]) In der 1459 datirten aber mit vielen Zusätzen aus späterer Zeit bereicherten Ordnung der Steinmetzen zu Strassburg (abgedr. bei *Heldmann*, Die drey ältesten geschichtlichen Denkmale der teutschen Freymaurerbrüderschaft ec. Aarau 1819 S. 231 und bei *Heideloff*, Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland. Nürnberg 1844) heisst es (S. 41) „Item: Meister Steffan Hurder, Buwemeister zu sant vyncencien (das Münster S. Vincent) zu Bern sol allein das Gebiet in den Eytgenossen haben". Es ist auch in der That begreiflich, dass vorerst *Bern* nicht Zürich, in welcher Stadt im XV. Jahrhundert kein hervorragender Bau errichtet wurde, zu der Ehre eines Vorortes gelangte. Wann dieser Rang auf Zürich überging, ist mit Sicherheit nicht zu bestimmen, denn die Nachricht bei *Heldmann* S. 299 und *Meyer v. Knonau* (der Canton Zürich Bd. II. Historisch-geographisch-statistisches Gemälde der Schweiz S. 101) dass im Jahre 1502, nach gänzlicher Ausbauung des Münsters zu Bern, die oberste Behörde der Baubrüderschaften in den eidgenössischen Landen nach Zürich verlegt worden sei, ist durch kein Citat verbürgt aber möglich, da nach der alten Ordnung von Strassburg (*Heldmann* S. 228) die Hütte nur so lange bestand, als an dem Bau, bei welchem sie errichtet worden, gearbeitet wurde. Dass freilich im Jahre 1502 der Bau des Berner Münsters noch *nicht* vollendet war, soll unten gezeigt werden. Auch findet sich eine sichere Erwähnung Zürichs als Vorortes der schweizerischen Bauhütte erst in der zu Strassburg im Jahre 1563 erneuerten Ordnung (*Heldmann* S. 276 *Heideloff* S. 68) wo es heisst: „Dises gebiet gehört gehn Zürich. Item: Bern, Basel, Lucern, Schaff-

Die Ordnung der Bauhütten, welchen Namen diese Verbrüderungen von dem auf der Baustelle befindlichen Werkhause führten, beziehen sich in erster Linie auf die Regulirung der Berufsverhältnisse. Der Vorsteher der Hütte ist der Meister, dessen Stelle der ihm zunächst stehende „Parlirer" vertritt. Der Meister vertheilt die Arbeiten, bestimmt Beginn und Beendigung derselben und vertritt zugleich das Amt eines Richters und Hüters der Ordnung. Im Ferneren enthält die Ordnung die Gesetze und Bedingungen für die Gesellen, Lehrlinge und Handlanger und wer sonst bei dem Bau beschäftigt ist. Hat der angehende Maurer seine Lehrzeit vollendet, so empfängt er nebst den Erkennungszeichen, durch die er sich als Angehöriger des Bundes legitimirt, ein bestimmtes Monogramm, das Werkzeichen, welches neben seinen Namen in das Gesellenbuch eingetragen wird. Dieses Monogramm war gleichsam sein Wappen, mit dem er seine Arbeiten bezeichnete, und das er, Anstellung suchend, als Probe der Geschicklichkeit in den Stein zu meisseln hatte. Solche Chiffern, meist aus einfachen Linien, kreuzförmig und diagonal in den verschiedensten Combinationen zusammengesetzt, kommen beinahe an jedem spätmittelalterlichen Bauwerke vor und sind auch mitunter zu Wappenzeichen geworden. Neben diesen Vorschriften, die sich auf das Berufsleben beziehen, fehlt es auch nicht an solchen, welche auf Erhaltung und Förderung eines christlichen Wandels, des Anstandes und der Sitte zielen. Wer nicht jährlich zur Beichte geht, unziemlicher Handlungen und unsittlicher Vergehen sich schuldig macht, soll aus der Brüderschaft ausgeschlossen werden. Geringere Fehler werden mit Rüge und Bussen, bei öfterer Wiederholung aber gleichfalls mit Ausschliessung bestraft. In solcher Geschlossenheit erhielt sich das Institut der Bauhütten lange über das Mittelalter hinaus. Noch im vorigen Jahrhundert beschäftigte sich der Reichstag wiederholt mit demselben und auch in der Schweiz lebten

---

hausen, Sanct Gallen etc. vnd was auff disen Tag fürderungen in der Eydgenossschafft sein, vnd hinfürter aufstehn werden, sollen dem Meister zu Zürch gehorsam sein." Es scheint also damals das Institut der schweizerischen Bauhütten noch zu guter Rechte bestanden zu haben, obwohl schon auf einer Tagsatzung der eidgenössischen Stände im December 1522, wahrscheinlich in Folge der Novembers vorher eingebrachten Klagen, beschlossen wurde: „es sollen die Brüderschaften der Steinmetzen überall in der Eidgenossenschaft abgestellt sein. (Amtliche Sammlung der älteren eidgenössischen Abschiede, herausgegeben auf Anordnung der Bundesbehörden unter der Direction des eidgen. Archivars *J. Kaiser* Bd. IV,1 a. S. 251 x und S. 256 v.). Zahlreiche Verordnungen und Rechnungen, die Münsterfabrik von *Basel* betreffend, enthalten die jetzt im Carlsruher Archiv befindlichen Aufzeichnungen des Kapellan *Johannes David* gen. *Glogow*, abgedr. bei *Mone*, Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters Bd. III. 1834. S. 206 u. f. 319 u. f. 377 u. f.

einzelne Traditionen der Bauhütte noch immer fort, als die Kunst schon lang mit dem Geiste des Mittelalters gebrochen hatte.[1]) Noch im Jahre 1830 bestand die Bauhütte von Zürich und musste früher jeder Architekt, der Meister werden wollte, sich ausweisen, dass er wenigstens auf einem der vier Hauptplätze, nämlich in Strassburg, Wien, Cöln oder Zürich gearbeitet habe.[2])

Es konnte nicht ausbleiben, dass eine solche Vereinigung in mancher Hinsicht sehr günstige Wirkungen ausübte. Sie gab dem Berufsleben eine höhere Weihe und stärkte das Bewusstsein ihrer Vertreter. Der gegenseitige Austausch von Erfahrungen war belehrend, das Erlernte wurde behalten und von Generation zu Generation überliefert. Ueberdiess erhielt sich der Besitz einer gewandten Technik und mancher Regeln, die vor Willkür schützten. Die tüchtige Behandlung der Details, insbesondere der Profilirungen, die noch an den letzten Monumenten aus spätgothischer Zeit überrascht, ist wohl zunächst als ein Ergebniss dieser handwerklichen Ueberlieferungen zu betrachten, Genauigkeit und Sauberkeit der Ausführung endlich wurden bis in die spätesten Zeiten als Haupterfordernisse betrachtet. Es zeigt sich in allen diesen Erscheinungen so recht der Geist des damaligen Lebens, das Walten des biederen, gewissenhaften und zunftmässigen Wesens, das dem späteren Mittelalter eigenthümlich ist. Aber damit freilich hängt auch die Schwäche dieser Kunst zusammen. Die Zeit der grossen, mit universeller Bildung ausgestatteten Künstler, der mit den idealen Zielen ihrer Kunst vertrauten Architekten war vorbei. Ueber der Hingabe am Einzelnen, der Freude an sorgsamer technischer Ausführung trat das freie Schalten der Phantasie im Grossen und damit auch das persönliche Anrecht des Künstlers an den Werken zurück. Alle diese spätgothischen Bauten sind nicht das Resultat individuellen Schaffens, sondern die Arbeiten einer Gesammtheit, in welcher höchstens die obersten Leiter zu gebührender Stellung gelangten, aber auch dieser wird nur selten gedacht, und wo diess geschieht ohne Erwähnung ihrer besonderen Verdienste. Wohl mag die Art des damaligen Betriebes, der langsame Fortschritt der Bauten, deren Ausführung oft Jahrzehnte, ja selbst Jahrhunderte beanspruchte, die Verschollenheit der daran betheiligten Künstler erklären. Allein auch da, wo nachweisbar unter einheitlicher Führung und in raschem Zuge gebaut

[1]) Noch im XVII. und XVIII. Jahrhundert wurden nicht selten die Fenster an zürcherischen Privatgebäuden mit gothischen Profilirungen versehen. Am deutlichsten aber zeigt sich dieses Fortleben mittelalterlicher Traditionen an dem zu Anfang letzten Jahrhunderts erbauten *Zunfthause zur Waag*, wo die hinter den schmalen Fensterpfosten aufgestellten Freistützen meist gothisch gegliedert sind.

[2]) *G. v. Escher*, Memorabilia Tigurina oder Chronik der Denkwürdigkeiten des Kantons Zürich. 1850—1860. Zürich 1870. S. 456.

wurde, ist von den maassgebenden Persönlichkeiten nur in untergeordneten, finanziellen Fragen die Rede. Ihr Verhältniss zu den Auftraggebern, ihre gesellschaftliche Stellung, Sold und Geschenke, die ihnen verabfolgt wurden,[1]) das Alles zeugt von einem durchaus subalternen, handwerklichen Range. Und dem entspricht denn auch im Allgemeinen der Charakter ihrer Kunst. In hundert und aber hundert Kirchen finden sich dieselben Profile, dieselben Gurtungen und Gewölbeformen, die nämlichen Pfeilergliederungen und Maasswerkcombinationen. Das Verdienst bestand nicht mehr darin, Neues zu erfinden, grossartige, originelle Gedanken zu verkörpern, sondern was uns an diesen Bauten vor Allem imponirt, das ist die Routine der Technik, die Gewandtheit und Sauberkeit, mit der das Einzelne behandelt ist. Handwerkliche Intelligenz und statische Erfahrungen, der Besitz von festen Regeln und Kunstgriffen sind jetzt die höchsten Erfordernisse, während der schöpferische Geist allein noch im Kleinen und Einzelnen zur Geltung gelangt. Aus dieser Richtung erklärt sich denn eben die Bedeutung, welche die Bauhütten erlangten. Nicht die Bewahrung von Geheimlehren und anspruchsvollen Ceremonien, die man so häufig für den Zweck dieser Corporationen ausgiebt, um sie mit dem Freimaurerwesen unserer Tage zu identificiren, sondern die Ueberlieferung praktischer, handwerklicher Vortheile war es, was neben dem gesellschaftlichen Zwecke, den die Bauhütten erfüllten, ihren Werth bestimmte und ihr Dasein als ein für die Baukunst unentbehrliches erscheinen liess.

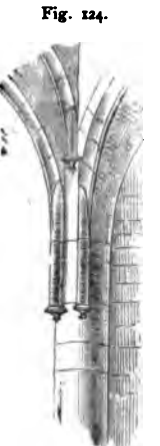
Nach alledem kann es nicht befremden, dass eine gewisse doctrinäre Einseitigkeit den sämmtlichen Leistungen des XIV. und XV. Jahrhunderts innewohnt. In der Gothik des XIII. Jahrhunderts hatten sich noch manche Details und Ornamente aus älterer Tradition erhalten. Die Gliederungen sind mannigfaltiger, insbesondere zeigt sich in denjenigen Bauten, die, wie die Kathedralen von Genf und Lausanne, auf französischen Einfluss zurückweisen, eine systematische Betonung des Horizontalprincipes, wodurch die einseitig verticale Bewegung gemildert wird.

---

[1]) Vergl. hierüber das Tagebuch des Magister Eberhard über den Bau der S. Oswaldskirche in Zug, im Geschichtsfreund, Mittheilungen des historischen Vereins der V Orte. Bd. II. 1845 wo S. 88 u. f. 96 und 98 u. f. der Gratificationen gedacht wird, welche der Werkmeister *Hans Felder* erhielt. Etwas besser scheint *George du Jordil* beim Bau des Thurmes von S. Nicolas zu Freiburg dotirt gewesen zu sein. *Blavignac*, Comptes de dépenses de la construction du clocher de S. Nicolas à Fribourg en Suisse. Paris 1858 S. XXXII. Andere Notizen finden sich bei *Stantz*, Münsterbuch, eine artistisch-historische Beschreibung des S. Vincenzen Münster in Bern. Bern 1865. *Matthäus Ensinger* S. 254 Nr. 15. *Erhard Küng* der Bildhauer S. 257 Nr. 28. S. 258 Nr. 35. *Moritz Ensinger* S. 259 Nr. 42. *Meister Erhardt* und *Peter* S. 268 Nr. 86.

Auch die Bildung der stützenden Theile ist eine kräftigere als in den späteren Bauten, man gab ihnen absichtlich, vorsichtshalber, eine grössere Stärke, als sie nothwendigerweise bedurften. Das Alles verleiht diesem Stile einen gewissen Ernst und eine lebendige Mannigfaltigkeit, die jetzt aber, seit dem XIV. Jahrhundert, mehr und mehr verschwand. Fortan galt es, jeglichen Eindruck des Lastenden zu vermeiden. Das Ganze wie das Einzelne sollte, möglichst leicht und schlank gebildet, die athemlos aufsteigende Bewegung verkünden. Es zeigt diess namentlich die Bildung der Pfeiler. In den frühgothischen Bauten bestehen dieselben aus einem runden oder kreuzförmigen Kerne, dem sich eine Anzahl von stärkeren und dünnen Dreiviertelssäulen als Dienste für die verschiedenen Gurtungen anschliessen. Indessen ist die Zahl dieser Dienste in den älteren Bauten eine sehr schwankende, so dass es wohl öfters vorkommt, dass Einer derselben zur Aufnahme mehrerer Gurtungen zugleich bestimmt ist; es genügt, dass diese Letzteren auf dem Kapitäle ein hinreichendes Auflager finden. Bald jedoch glaubte man zu erkennen, dass eine solche Gliederung der Bedeutung des Pfeilers widerspreche und dass durch dieselbe der enge Zusammenhang der Stütze mit dem Hochbau beeinträchtigt werde. Die Zahl der Dienste wurde desshalb vermehrt und zwar derart, dass jeder Rippe und jedem Hauptprofile der grösseren Gurtungen ein solcher entsprach. Es erfolgte daraus, dass die einzelnen Dienste viel schlanker als bisher gebildet und dass, um nunmehr auch den isolirenden Contrast derselben mit dem Pfeilerkerne aufzuheben, diesem Letzteren seine selbständige Bedeutung entzogen wurde, was dadurch geschah, dass man die Dienste durch Hohlkehlen und andere Concavitäten mit einander verband. Damit erfolgte nun aber auch eine Umgestaltung der bisherigen Kapitäle. Hatte man noch in der Stiftskirche zu Freiburg den ganzen Pfeiler, Kern und Dienste, unterhalb der Archivolten mit einem ununterbrochenen Blattkranze bekrönt, so fühlte man bald, dass auch diess mit dem Streben nach einseitiger Verticalbewegung nicht im Einklange stehe. Man verzichtete also auf die Anwendung grösserer Kapitäle und begnügte sich damit, wie diess in dem Chore des Berner Münsters geschah, nur die einzelnen Dienste mit einer solchen Bekrönung zu versehen. Indessen geschah diess nur noch zum Scheine, denn die Blattbündel, welche in einer oder mehreren Reihen den Kelch umgeben, sind nur in loser Fügung, ohne Zusammenhang mit einander aufgesetzt. So weit gekommen, lag es nahe, am Ende auf die Anwendung der Kapitäle

Fig. 124.



* Wanddienste in der Kirche zu Trins (Graubündten).

überhaupt zu verzichten und diess führte nun zu zweierlei Formen: entweder gab man den Diensten, wie diess namentlich sehr oft in Chören vorkommt, dieselbe Form wie die der darauf ruhenden Rippen, so dass sie als eine unmittelbare Fortsetzung dieser letzteren zu betrachten sind, und dann gewöhnlich in bedeutender Höhe über dem Fussboden mit einer Console abschliessen, oder man kam auf die einfache Form der kreisrunden oder polygonen Stütze zurück, aus welcher die Archivolten, Rippen und Gurten bald von Consolen getragen (Fig. 124), oder wie Aeste unmittelbar herauswachsen, wobei sie sich, wie diess beispielsweise in S. Johann zu Schaffhausen vorkömmt, oft in wunderlicher Weise durchschneiden und verschränken (Fig. 125). Dieses unmittelbare Herauswachsen der Rippen und Gurtungen aus den Pfeilern und Wanddiensten ist denn auch in den meisten spätgothischen Monumenten unseres Landes zu beobachten. Die Stütze ruht gewöhnlich auf einem hohen Postamente, das selten kubisch, sondern meistens, der Form des Pfeilers entsprechend, rund oder achteckig gebildet ist (Fig. 126), darauf ruht die Basis, gewöhnlich aus einer Hohlkehle und einem dünnen Wulste bestehend. Sehr oft indessen fehlt auch die Hohlkehle und tritt an ihre Stelle ein hohes Zwischenglied von cylindrischer oder achteckiger Form, mitunter wohl auch ist dasselbe aus mehreren übereck gestellten Polygonen mit gradlinigen oder concav geschweiften Seiten zusammengesetzt, (Fig. 127).

Fig. 125.

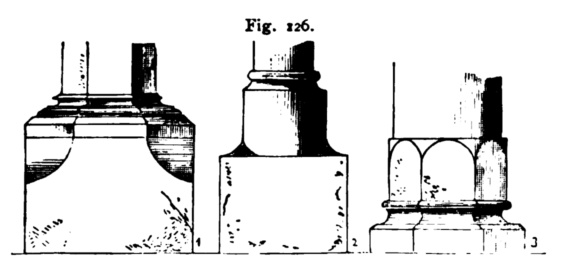


• Im nördlichen Seitenschiff von S. Johann zu Schaffhausen.

Dieser nüchternen und kalten Gliederung entspricht die Profilirung der Gurten und Rippen, die aus dem oberen Theile des Pfeilers heraus-

wachsen. Im Gegensatze zu den kraftvollen Profilirungen aus frühgothischer Zeit sind diejenigen des XIV. und XV. Jahrhunderts weichlich geschwungen und platt gedrückt. Die einfachste Form der Archivolten besteht aus zwei tief eingeschnittenen Hohlkehlen, die in der Mitte auf einem platten Bande zusammentreffen. Häufiger indessen erscheint

Fig. 126.

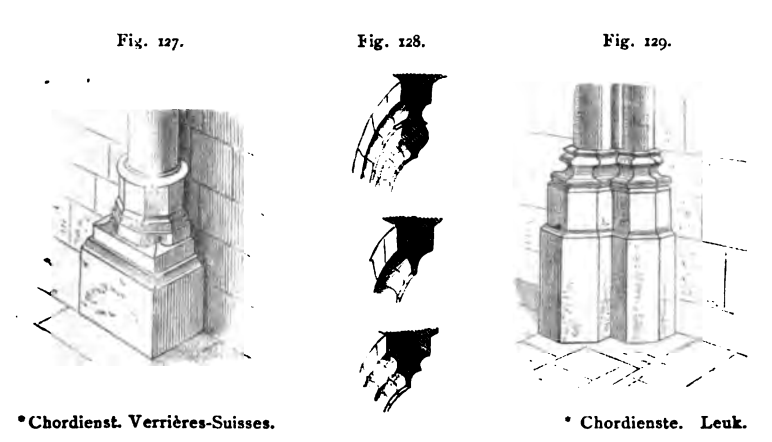


Spätgothische Pfeilerbasen. 1. Kirche zu Biel. 2. S. Germain-de-Savièse. 3. S. Peter zu Basel.

ein wellenförmiges Profil aus zwei Hohlkehlen gebildet, die in einen breiten Wulst mit vorgesetztem Plättchen übergehen. Dieselben Formen zeigen die Rippen, nur leichter geschwungen und einfacher gebildet. (Fig. 128).

Die Form der Wanddienste ist eine verschiedene. Bald genügte auch hiefür ein einziger Stamm, eine Halb- oder Dreiviertelssäule, deren Basis in der Regel mit denjenigen der Freistützen übereinstimmt, oder

Fig. 127. Fig. 128. Fig. 129.



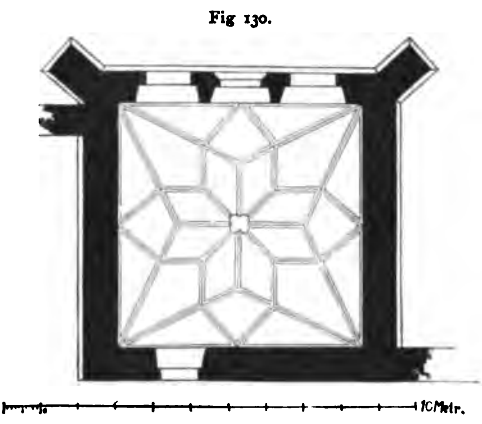
*Chordienst. Verrières-Suisses. * Chordienste. Leuk.

Spätgothische Gewölberippen.

man bediente sich, wie diess früher geschah, mehrerer Dienste, die jetzt aber selten auf einem gemeinsamen Basamente ruhen, sondern meistens, eine jede selbständig, auf eigenem Postament vom Fussboden aufsteigen. (Fig. 129).

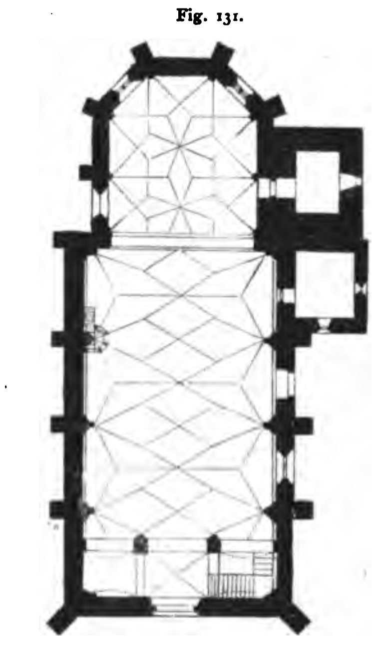
Was den Hochbau des Mittelschiffes betrifft, so fehlt hier jede Andeutung einer horizontalen Lagerung, selbst das Gurtgesimse über den Archivolten ist preisgegeben. Das Auge wird gewaltsam nach oben gelenkt, auch da, wo eine ausführlichere Gliederung die Wände belebt, wie diess in dem Chore des Basler Münsters der Fall ist. Vor der Empore, die sich über dem Umgange befindet, herrscht eine Art Triforium. Aber dasselbe besteht nicht mehr aus kräftigen Bogenstellungen, sondern die Stelle der Arcaden vertritt ein Stabwerk von schlanken Pfosten, die in weiten Abständen bis zu den mit reichem Maasswerke gefüllten Bögen emporsteigen, während die dahinter befindlichen Umfassungsmauern des Umganges in zwei Etagen von Rosetten und Spitzbogenfenstern durchbrochen sind.

Fig 130.



* Hauskapelle des Bischofs von Chur. Zurich.

Fig. 131.

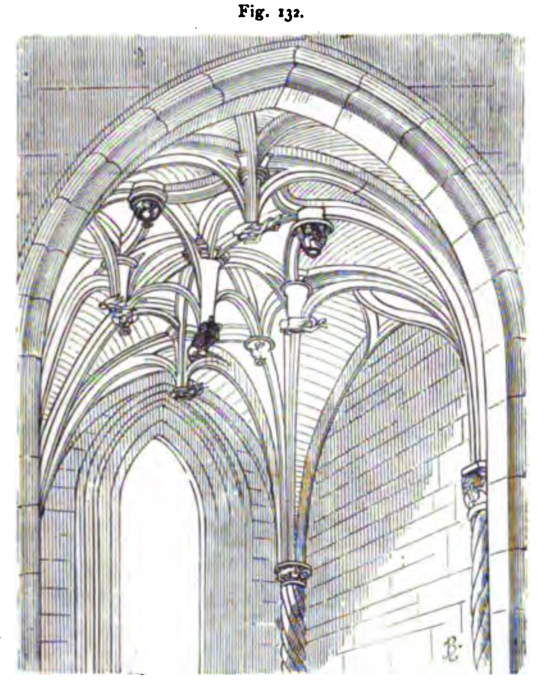


* Kirche zu Schuls in Graubündten. (Kunkler.)

In etwelchem Widerspruche mit der nüchternen Behandlung der stützenden Theile steht die meist sehr complicirte Bildung der Gewölbe. Indessen stimmt auch diese Erscheinung sehr wohl mit der Richtung des damaligen Betriebes überein. Sie erklärt sich aus der Neigung zum Theoretischen und entspricht so recht dem Geiste des Handwerkerthums, der die Lösung mechanischer Probleme, Virtuosität alles Technischen und

eine fleissige, correcte Durchführung der Einzelnheiten zu den höchsten Aufgaben rechnet. Es ist wohl möglich, dass mit der Aufnahme der Hallenform zuerst auch diese Neuerung erfolgte, denn in solchen Bauten, wo alle Zwischengliederungen zwischen den Archivolten und der Decke wegfielen und das Auge unmittelbar von den stützenden Theilen zu den Gewölben emporschweift, schien eine Bereicherung ihres Schmuckes im höchsten Grade wünschenswerth. Noch dringender war diess für die einschiffigen Kirchen erforderlich, wo bei dem Mangel der Freistützen der

Fig. 132.



* Abhänglinge. Kirche zu Orbe.

malerische Reiz der Durchblicke fehlte, in Chören ferner, in Kapitelsälen, Kreuzgängen, Kapellen u. s. w. An die Stelle des einfachen Kreuzgewölbes tritt daher, in deutschen Bauten schon um die Mitte des XIV. Jahrhunderts, eine complicirtere Deckenform, die man je nach den Combinationen, zu denen sich die Rippen verbinden, als Stern- oder Netzgewölbe bezeichnet. (Fig. 130 und 131). In Folge dieser Neuerung verloren nun freilich die Pfeiler und Wanddienste ihre ursprüngliche Bedeutung, denn es war nicht mehr möglich, wie diess früher geschah, die sämmtlichen Rippen aus denselben herauswachsen zu lassen, sondern es

mussten ebenso sehr die Wände in Anspruch genommen werden, gegen die man die einzelnen Zwischenrippen auslaufen liess. Damit war also der unmittelbare Zusammenhang der Gewölbe mit den Mauern wieder zugegeben und diess führte nun auch zu einer Veränderung der Deckenform überhaupt: Man verzichtete bald auf jede Erinnerung an das frühere System, die in der ursprünglichen einfachen Gestalt des Sterngewölbes noch fortlebte und gab der Decke entweder die Form eines Tonnengewölbes, und zuletzt wohl eine ganz flache Spannung. Mit dieser Aenderung erfolgte mehr und mehr eine spielende Anwendung der Rippen; man vermehrte sie des blossen Schmuckes halber, so dass manche derselben ohne constructive Bedeutung blieben, sie konnten deshalb ebenso gut von dem Zusammenhang mit der Decke befreit werden, indem man sie als freistehende Bögen, mitunter wohl auch als ein Maasswerk zur Füllung einzelner Felder oder Kappen verwandte, wie diess beispielsweise in dem Kreuzgang des Basler Münsters, in dem Kloster Marienberg bei Rorschach und in einer Seitenkapelle von S. Johann zu Schaffhausen zu sehen ist. Mit dieser Neigung für spielende und complicirte Formen hängt endlich die Vorliebe für zahlreiche und reichgeschmückte Schlusssteine zusammen. Aber auch hier begnügte man sich nicht immer mit der einfachen Form eines Medaillons, man behandelte sie nicht selten, insbesondere in kleineren Räumen, in Kreuzgängen, Kapellen u. s. w. als sogenannte Abhänglinge (Fig. 132), indem man die Rippen im Scheitel des Gewölbes spitz nach unten zusammenlaufen und aus denselben einen Zapfen oder Conus herauswachsen liess, dessen unteres Ende mit einem Medaillon, einem Wappenschilde oder einer schwebenden Figur geschmückt wurde.

Fig. 133.

Fenster mit sphärischem Maasswerk. Franciskanerkirche zu Basel.

Fig. 134.

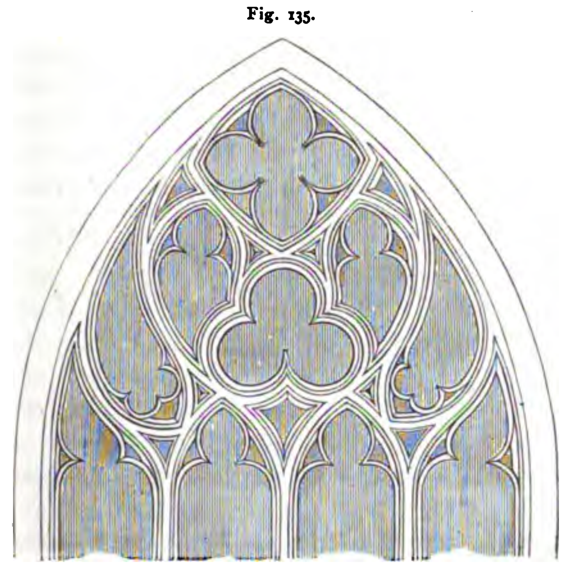


* Fenster mit Fischblasen.

Eine andere Neuerung, die ebenfalls im XIV. Jahrhundert begann, betrifft die Form des Fenstermaasswerks. Während der ganzen vorigen Epoche hatte man sich hiefür sehr einfacher Combinationen bedient. Das frühgothische Maasswerk besteht aus einem oder mehreren Kreisen, welche den Raum zwischen den kleinen von den Pfosten getragenen Arcaden und dem grossen Fensterbogen füllen, eine Form, die, wie schon

bemerkt worden ist,[1]) aus einer allmäligen Umbildung des romanischen Doppelfensters entstand. An diese Herkunft erinnern denn auch die dünnen Säulchen, die, mit besonderen Basen und Kapitälen versehen, die Pfosten begleiten. Wie man nun aber bei der allgemeinen Vorliebe für den Verticalismus angefangen hatte, die Rippen und Gurtungen der Gewölbe in unmittelbaren Zusammenhang mit ihren Stützen, den Pfeilern und Diensten zu bringen, so verloren jetzt auch die Pfosten ihre selbständige Bedeutung. Man verzichtete forthin auf die Anbringung jener Säulchen, der Basen und Kapitäle und liess das Maasswerk unmittelbar aus den Pfosten herauswachsen. Forthin betrachtete man dasselbe als ein blosses Füllwerk und suchte damit die bisher offenen Theile so reich wie mög-

Fig. 135.



* Fenster mit Fischblasen. Münster zu Bern.

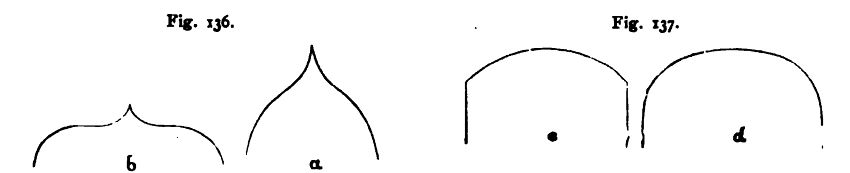
lich zu decoriren. An die Stelle der Kreise, die zwischen sich und den Arcaden noch immer eine Anzahl von kleinen dreieckigen Lücken gelassen hatten, traten seit dem XIV. Jahrhundert sphärische Drei- und Vierecke, Formen, die den Vorzug besitzen, dass sie sich unmittelbar der Bewegung des Hauptbogens anschliessen und die nun ihrerseits wieder mit besonderem Maasswerke gefüllt wurden. Sehr oft liegt diesen Füllungen eine concentrische Bewegung zu Grunde, indem sich von einem kleinen mittleren Kreise eine Anzahl Stäbe wie Radien ausbreiten und durch Spitzbögen verbunden sind, die mit den Ecken der sphärischen Ein-

[1]) Seite 330 oben.

fassung zusammentreffen (Fig. 133). Eine noch beliebtere und seit dem XV. Jahrhundert geradezu tonangebende Maasswerkform ist das Fischblasenmuster (Fig. 134), so genannt nach der unschönen und weichlichen Figur, welche entsteht, wenn der offene Kreis durch zwei kleinere Halbzirkel in entgegengesetzter Richtung getheilt wird. Diese sogenannten „Fischblasen" wurden nun in allen nur denkbaren Combinationen zur Ausfüllung der Kreise, der sphärischen Drei- und Vierecke verwendet, oder auch ohne weitere Einfassung mit Ihresgleichen zu vielgestaltigen den ganzen Fensterbogen ausfüllenden Mustern vereinigt (Fig. 135).

Zuerst wohl in Verbindung mit dieser reichen Fensterarchitektur mögen denn auch die neuen Bogenformen entstanden sein, welche seit dem XIV. Jahrhundert hin und wieder an die Stelle des bisher allein gültigen Spitzbogens traten: der Kielbogen oder Eselsrücken (a) und (b) der sogenannte Tudorbogen (Fig. 136). Die Entstehung des Ersteren, der sich aus vier Kreissegmenten zusammensetzt, erklärt sich sehr wohl aus dem Zusammentreffen eines Spitzbogens mit den divergirenden Seiten zweier sphärischer Figuren: diese, mit ihren concaven Seiten spitz zusammentreffend, bilden die obere, der Spitzbogen, indem man den Scheitel

Fig. 136. Fig. 137.



b. Tudorbogen. a. Kielbogen oder Eselsrücken. c. Stichbogen. d. Korbbogen.

desselben entfernt, die untere Hälfte einer Form, die man am besten mit dem Durchschnitte eines Schiffskiels vergleicht. Eine ähnliche Form, nur breiter und platt gedrückt, ist der sogenannte Tudorbogen. Beide Bögen dienten übrigens meist nur zur Ueberspannung von kleineren Oeffnungen insbesondere für Thüren. Nur in Einer der schweizerischen Kirchen, in S. Marie-Madeleine zu Genf, ist der Tudorbogen für die Archivolten verwendet, mit denen sich das Langhaus gegen die südlich anstossenden Kapellen öffnet. Andere, aber gleichfalls nur in kleinerem Maassstabe und zwar meistens an Profanbauten vorkommende Formen sind der Stichbogen (Fig. 137 c), der aus einem flachen Segmente besteht, und ein gedrückter Rundbogen, der sogenannte Korbbogen (Fig. 137 d). Endlich, in den spätgothischen Bauten des XVI. Jahrhunderts, kömmt sehr häufig wieder der Rundbogen vor, und zwar nicht bloss vereinzelt, an Fenstern, Thüren und Wanddecorationen, sondern in regelmässiger Wiederholung in Kreuzgängen und mitunter wohl auch in consequenter Anwendung für den Gewölbebau.

Was die seit dem XIV. Jahrhundert vorgenommenen Veränderungen am Aeusseren betrifft, so ist, als eine der wichtigsten Neuerungen, die Ausbildung des Thurmbaus zu betrachten. Da indessen die Schweiz nur drei hervorragende Monumente dieser Art besitzt, so werden wir erst in einem späteren Zusammenhange derselben gedenken. Auch die übrigen Formveränderungen, die sich an deutschen und französischen Bauten in einer reichen Mannigfaltigkeit von Beispielen verfolgen lassen, sind hier zu Lande, wo grosse und schmuckvolle Monumente zu den Seltenheiten gehören, nur vereinzelt und im Kleinen zu beobachten. Im Allgemeinen giebt sich, wie im Innern, so auch am Aeussern die gesteigerte Schlankheit des Aufbaus als das hervorragendste Merkmal der Neuerung zu erkennen. Ueberall verschwindet die letzte Andeutung einer horizontalen Bewegung. Ueber dem Sockel zu ebener Erde steigt die Mauer ununterbrochen bis zu dem Kranzgesimse empor. Nur die Strebepfeiler zeigen eine ausführlichere Gliederung mit oft sehr seltsam gehäuften Absätzen, aber auch diese ist lediglich dazu bestimmt, den Eindruck schlanken Emporstrebens zu verstärken. Dieselbe Tendenz liegt der Bildung der Fenster und Thüren zu Grunde. Erstere, ausserordentlich schmal und hoch, sind mit dünnen Pfosten ausgesetzt, die nur da von einer horizontalen Zwischenbank unterbrochen werden, wo constructive Rücksichten eine Theilung des Stabwerks bedingten, meist aber in einem Zuge bis zu dem Maasswerke emporsteigen, mit dem sie sich ohne weitere Vermittelung zu reichen und mannigfaltigen Mustern verbinden. Dieser unmittelbare Zusammenhang zwischen den Pfosten und Bögen wiederholt sich an den Portalen. Die letzte Erinnerung an die frühere Wandgliederung mit kräftigen Säulen ist verschwunden; die Thürgewände werden von dünnen Stäben begleitet, die oft die Form von Gewölberippen haben und sich ununterbrochen in der Schwingung des Bogens fortsetzen, während die dazwischen befindlichen Hohlkehlen breiter als früher und nicht selten völlig schmucklos sind. Hat die Mauer ihre Höhe erreicht, so pflegte man jetzt dieselbe mit einer Balustrade zu bekrönen. Dieser Abschluss, der den frühgothischen Bauten fehlt, bietet sowohl den praktischen Nutzen einer Schutzwehr, als den künstlerischen Vortheil dar, dass sich mit demselben eine Reihe von Zierathen verbinden liessen. Früher pflegte man solche Balustraden, die aber nur auf Thürmen oder im Innern der Kirchen vorkamen, mit einer Reihenfolge von spitzbogigen Säulenarcaden zu schmücken, seit dem XIV. Jahrhundert dagegen — wohl um den Verschluss um so sicherer zu gestalten — bediente man sich hiefür des Maasswerkes, das oft von Pfeiler zu Pfeiler in neuen Figuren und Combinationen wechselt (Fig. 115 oben). Zwischen den Fenstern, die Mauern und Balustraden mit ihren Fialen hoch überragend, treten nach Aussen die Strebepfeiler hervor, indessen sind sie

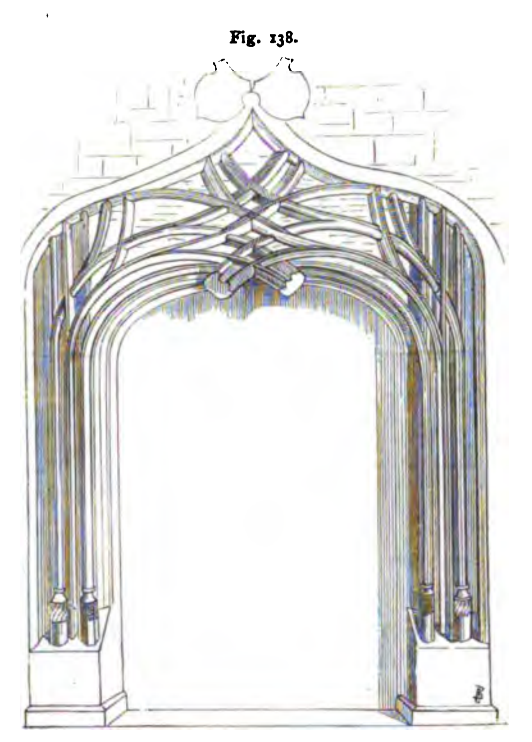
schlanker und ihr Aufbau ist mannigfaltiger, als diess im frühgothischen Stile üblich war. Sehr häufig, so am Münster zu Bern, an S. Martin zu Chur und anderen Kirchen Graubündtens kommt es vor, dass die Strebepfeiler nicht mehr rechtwinkelig, sondern übereck gestellt, als dreieckige Körper hervortreten. Auch die Abdachungen, mit denen sich die Strebepfeiler verjüngen, zeigen neue und theilweise sehr schwülstige Formen, insbesondere kam seit dem XV. Jahrhundert die Sitte auf, die sog. Wasserschläge nicht mehr geradlinig, sondern mit einwärts geschweifter, concaver Schräge zu gestalten. Dieselben Formen zeigen die Giebel, welche die Fronten der Strebpfeiler und den Leib der Fialen schmücken, welche Letztere nun ebenfalls sehr häufig übereck gestellt und zu reichen Gruppen vereinigt wurden.

Die Gothik des XIV. und XV. Jahrhunderts zeigt, wie jeder Stil. der die Höhe seiner Ausbildung erreicht hat, dass nicht die Zeit des Vollbesitzes, sondern die des Ringens und Strebens die ansprechendsten Werke fördert. Schon im Anfang dieser Epoche hatte die Begeisterung und mit ihr die künstlerische Phantasie zu erschlaffen begonnen. Es ist diess auch vollkommen begreiflich. Die Gothik hat im Gegensatze zu dem älteren romanischen Stile von Hause aus etwas Gebundenes. Das ästhetische Moment tritt zurück neben dem Streben, das mechanische Gleichgewicht der Massen zu ergründen. Diese Richtung nun, die Anfangs noch durch manche Erinnerungen an die ältere Weise gemildert ward, verschärfte sich in demselben Maasse als der Ausbau des Systemes seiner Vollendung entgegenschritt. Jetzt wo dasselbe den Grossen, wie den Kleinen geläufig geworden, trat überall der berechnende Verstand des Technikers in den Vordergrund. Im Ganzen und Allgemeinen, wie im Einzelnen ist dieser Umschwung zu beobachten, dort in der Lust am Wagnisse, in kühnen jäh aufsteigenden Constructionen zu glänzen, und hier in der Behandlung der Details, die bald die nüchternste Einfachheit, bald einen Ueberschuss spielender Formen zeigen, stets aber den auf mechanische Regel und handwerkliche Routine gerichteten Sinn ihren Urheber verrathen.

Noch zu Anfang des XIV. Jahrhunderts hatte man zuweilen, wie die Kapitälsculpturen der Stiftskirche zu Freiburg zeigen, natürliche Blattformen nachgeahmt. In der Folge jedoch verschwindet auch dieser Schmuck neben neuen willkürlichen Bildungen, in denen zwar immer noch die organischen Formen zu erkennen sind, aber verunstaltet durch eine krause Manier. Bald sind die Blätter in ein Wirrsal von langen und dünnen Spitzen aufgelöst, die sich ähnlich wie die Ornamente einer Helmdecke in mannigfaltigen Windungen verschlingen, oder sie bestehen aus krausen, scharfgezackten Massen, Kohlblättern ähnlich, aus denen runde galläpfelartige Knollen herauswachsen. Uebrigens wurden solche Orna-

mente, zumal im XV. Jahrhundert, als der Gebrauch der Kapitäle fast allgemein aufgehört hatte, nur selten mehr verwendet. Meist dienten sie nur mehr zum Schmucke des Aeusseren, als Krabben an Giebeln, Bögen und Fialen, oder von kleineren Werken von Lettnern, Tabernakeln, Taufsteinen u. s. w. wo häufig die Hohlkehlen an Pfosten, Bögen und Gesimsen mit solchen Blattornamenten decorirt wurden. Die meisten Gliederungen sind glatt, aus geometrischen Formen, Kreistheilen, gebildet, deren Zusammenstellung freilich nicht minder als jene Ornamente den Hang zum Gekünstelten und Handwerklichen verräth. Ausser den wellenförmigen Profilen der Basen, Rippen und Gesimse, deren weichlich aufstrebende Bewegung so recht der Tendenz des spätgothischen Stiles entspricht, war eines der beliebtesten Motive eine Verbindung von Rundstäben, die, an den Ecken der Pfeilerbasen zusammentreffend, sich durchschneiden und dann mit kurzem Stumpfe enden. Auch an Portalen und Fenstern wiederholt sich diese Gliederung, hier vielfach gehäuft und von anderen Profilen begleitet, die, gleich dem Stabwerke, in dem Scheitel und da, wo der Bogen auf den Pfosten anhebt, sich kreuzend und verschränkend ein Muster von rautenförmigen Vertiefungen begrenzen (Fig. 138). Aehnliche Künsteleien zeigen die Sockel, eine Vorliebe für complicirte Uebersetzungen, die in kleinerem Maassstabe, an Fensterpfosten z. B., oft von Stütze zu Stütze wechseln. Erst kubisch, dann achteckig, bald mit geradlinigen, bald mit einwärts geschweiften Seiten, stets überkant gesetzt und mit dem unteren Gliede durch dreieckige über den vorspringenden Kanten aufwachsende Klötzchen verbunden, erhebt sich Sockel auf Sockel, bis endlich die kreisrunde oder polygone Basis das Auflager der Stütze bezeichnet.

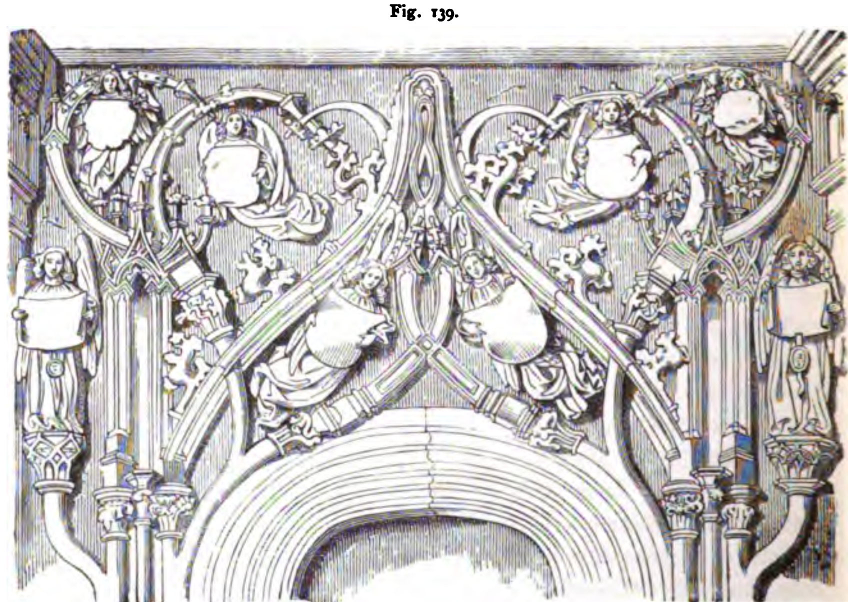
Fig. 138.



Portal am Hause Nr. 15 Kappelergasse. Zürich.

Dieser selbst gab man die verschiedenartigsten oft willkürlichsten Formen. Bekanntlich soll der Schmuck, den man dem einzelnen Gliede zu Theil werden lässt, nicht bloss seiner jeweiligen Function, sondern auch dem Materiale entsprechen, aus welchem dasselbe gebildet ist. Der Architekt, der mit Backsteinen baut, wird auf andere Formen bedacht sein müssen, als der andere, dem der monumentale Haustein zur Verfügung steht, und verschieden von der Formensprache des Steinbaus ist hinwiederum diejenige der Holzarchitektur. In der späteren Gothik nun herrscht hierin eine völlige Begriffsverwechselung, steinerne Säulen und Pfeiler erhalten nicht selten eine gewundene Form, wie sie sich wohl für den Holzpfosten

Fig. 139.



* Thürbekrönung mit geschwungenen Fialen. Münster zu Bern.

eignet, ja noch mehr, es giebt Säulen, die mit aller Genauigkeit einem Baumstrunke nachgebildet sind. Dass endlich auch die Fialen, deren ursprüngliche Bedeutung man schon lange vergessen hatte, die abenteuerlichsten Umbildungen erfuhren, kann nach alledem nicht wundern. An dem spätgothischen Westportal der Kathedrale von Lausanne giebt es solche mit spiralförmig gedrehter Spitze. Aber man ging noch weiter, indem man die Fialen geradezu als Ornamente gebrauchte, und sie demgemäss bald mit einander verschlingen, oder auswärts gekehrt mit schief gestelltem Leibe und spiralförmig gekrümmtem Riesen gegen einander aufrollen liess, wie diess beispielsweise an der nördlichen Seitenpforte des Berner Münsters zu sehen ist (Fig. 139).

Am deutlichsten und vielseitigsten zeigt sich diese spielende Richtung der spätgothischen Kunst in gewissen kleineren Schöpfungen, an Tabernakeln oder Sacramentshäuschen, Brunnen, Lettnern, Kanzeln, Taufsteinen, kunstvollen Treppen, Balustraden u. s. w. Beim Anblick derartiger Werke freilich vergisst man denn oft über der technischen Bravour, der liebevollen Behandlung aller Einzelnheiten und manchmal wahrhaft genialen Zügen das Unstatthafte der eben geschilderten Formen. Solche Schöpfungen waren aber auch der Stolz der mittelalterlichen Werkmeister, an denen sie den ganzen Aufwand ihrer Kenntnisse und Fertigkeiten erprobten und für die ihnen nicht selten höchst ehrenvolle Anerkennung zu Theil wurde.[1])

Zu den anmuthigsten und zierlichsten Werken dieser Art gehören namentlich die Sacramentshäuschen. Im früheren Mittelalter pflegte man das hl. Brod in einer von dem Schirmdache des Altars herabhängenden Büchse zu verwahren. Bei der zunehmenden Bedeutung aber, welche der Hostiencultus zumal seit dem XIV. Jahrhundert gewann, erschien eine solche Aufbewahrung nicht mehr würdig genug. Man errichtete hiezu an der Nordseite des Chores, nahe beim Altar, ein besonderes Gelass, einen Wandschrein etwa, mit zierlicher steinerner Umrahmung und festem Gitterverschlusse,[2]) oder, wenn die Mittel dazu vorhanden waren, wohl auch ein kleines selbständiges Gebäude, das gewöhnlich die Gestalt eines Thurmes erhielt und nicht selten mit seiner schlanken Spitze bis zum Gewölbe emporsteigt. Zwei sehr zierliche Monumente dieser Art — leider die einzigen welche die Schweiz noch besitzt[3]) sind die Sacramentshäuschen im Dom zu Chur (Fig. 140) und der S. Oswaldskirche in Zug. Ersteres, welches die Jahreszahl 1484 trägt, dürfte, was Klarheit des Aufbaus und Eleganz der Verhältnisse betrifft, nur von wenigen Arbeiten gleichzeitiger Steinmetzenkunst übertroffen werden. Ueber dem kunstvoll vergitterten Schreine halten schwebende Engel ein Spruchband mit einer auf das Sacrament bezüglichen Inschrift, dann löst sich

[1]) Nach einer gütigen Mittheilung des Herrn Staatsarchivars *Th. v. Liebenau* in Luzern wurde Meister *Conrad Lux*, der den Weinmarkt-Brunnen in *Luzern* gemacht hatte, im Jahre 1505 von dem Rathe mit dem Bürgerrecht beschenkt.

[2]) Solche Wandtabernakel finden sich z. B. in der ehem. Klosterkirche von *Rüti* (Ct. Zürich) in S. Columban bei *Andermatt*, in der S. Ulrichskapelle zu *Basel* (1447), in den Bündtnerischen Kirchen von *Scharans*, S. Peter zu *Samaden*, der Kirche zu *Scanfs*, SS. Lucius u. Florin in *Zus*.

[3]) Das schöne Sacramentshäuschen im *Basler Münster* scheint im Jahre 1529 zerstört worden zu sein. Den Riss dazu machte 1437 Meister *Hans*, der Werkmeister des Baus, die an demselben angebrachten Bilder meisselte der Meister *Kaspar von Bern*. 28 Neujahrsblatt für Basels Jugend, herausgegeben von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen. 1850 S. 33.

Fig. 140.



* Sacramentshäuschen im Dom zu Chur.

aus dreiseitig vortretendem Tabernakel der zierlich gegliederte Hochbau, ein Gerüst von leichten Stäben, mit den Statuen der Madonna und der Apostelfürsten geschmückt und begleitet von dünnen Pfosten, die auch ihrerseits mit Standbildern geziert und durch Strebebögen mit dem Hauptkörper verbunden sind, der in einer leichten Spitze von übereck gestellten Fialen austönt. Dem geistreichen Entwurfe entspricht die Haltung der Details, die, abgesehen von dem Schmucke des untersten Theils mit gewaltsam verdrehten Fialen, ebenso kraftvoll und schön beweglich, wie liebevoll eingehend mit höchster Bravour des Meissels behandelt sind. So recht im Gegensatze zu der edlen Einfachheit dieses ersteren Werkes zeigt der ehedem in der Kirche zu S. Wolfgang und jetzt in der S. Oswaldskirche in Zug befindliche Tabernakel die ganze Ueppigkeit und die schwülstige Ausartung der spätgothischen Architektur.[1]) Im Grunde genommen ist dieser mit raffinirten Details überladene und ursprünglich mit Gold und Farben geschmückte Bau nichts anderes als eine gewaltige Monstranz. Eine kurze spiralförmig gewundene Säule, die von einem kauernden Löwen getragen und von der Halbfigur eines Engels überragt wird, bildet den Fuss des hoch anstrebenden Gebäudes. Dasselbe besteht aus zwei Theilen, einem kielbogigen Unterbau, der den Schrein umschliesst und einer mächtigen daraus

[1]) Abgebildet in dem Zugerischen Neujahrsblatt für die Jugend und ihre Freunde. Zug 1846.

emporwachsenden Fiale mit spiralförmig gewundener Spitze. Zu Seiten des Schreines sieht man, von besonderen Tabernakeln überragt, die Standbilder der Madonna und eines heiligen Bischofs und höher, von der Fiale nischenförmig umschlossen, die Gestalt des Heilandes, der die Wundmale weist. Ein Reichthum vegetabilischer Formen schmückt alle Gliederungen, Blattranken und Verästungen, die mit wunderbarer Geschicklichkeit gemeisselt sind und völlig frei, als wären es natürliche Gebilde, an Säulen und Pfosten emporwuchern, bis sie weit und durchsichtig ausladend über den Nischen und Standbildern zur Krone verwachsen.

Thurmartig, wie die Sacramentshäuschen, pflegte man wohl auch die Brunnenständer zu gestalten, wie diess zwei schöne noch erhaltene Beispiele, in Basel und Luzern zeigen. Der Fischmarktbrunnen von Basel, ein höchst eleganter in den reinsten Formen der entwickelten Gothik gehaltener Bau, scheint noch aus dem XIV. Jahrhundert zu stammen. Den kreisrunden Ständer krönt ein achteckiger Aufsatz, der mit Spitzgiebeln und den Statuetten von musicirenden Engeln und Schildhaltern geschmückt ist. Darauf erhebt sich auf kräftig ausladendem Blattkranze eine dreiseitige Fiale, von Statuen und Säulen umgeben. Letztere stützen die in halber Höhe dreieckig vorspringenden Tabernakel und dienen zugleich als Träger einer zweiten Gruppe von kleineren Standbildern, zwischen denen die zierlich gegliederte Fiale mit dünner Spitze emporschiesst. Schlichter und derber ist der Weinmarktbrunnen in Luzern, ein Werk des Bildhauers Conrad Lux.[1]) Aus der Mitte des Troges steigt in zwei Absätzen eine polygone Spitzsäule empor. Ihre Ecken sind von Rundstäben begleitet, dazwischen treten auf kurzen Säulen die höchst bewegten Gestalten geharnischter Krieger hervor, bekrönt von reich geschmückten Kielbögen, auf denen eine später erneuerte Spitze das Standbild des gewappneten Mauritius trägt.

Zu den hervorragendsten Erzeugnissen spätgothischer Steinmetzenkunst gehören ferner die Lettner, die Treppen, Orgelbühnen u. s. w. Leider ist das grossartigste und glänzendste dieser Werke, der Lettner im Münster zu Bern, in der Reformationszeit entfernt worden. Einer alten Zeichnung zufolge[2]) bestand derselbe aus fünf kielbogigen Arcaden,

---

[1]) Nach einer Mittheilung des Herrn Staatsarchivars *Th. v. Liebenau* in Luzern wurde der Brunnen im Jahre 1481 um 110 Gulden zu machen verdungen. Weitere 100 Gulden wurden den Unternehmern zugelegt, als dieselben erklärten sie können beim Vertrage nicht bestehen. Früher hiess dieser Brunnen der Brunnen am Fischmarkt.

[2]) Die Vorhalle zum Chore mit dem Laienaltare im Münster zu Bern, vor der Zerstörung zur Zeit der Reformation, nach einer alten Handzeichnung. F. Krauss del. et lith. Lithographie Wagner in Bern (ohne Jahreszahl). Das

über denen eine mit Maasswerk verzierte Balustrade den Abschluss bildete. Die beiden äussersten Bögen vermittelten den Durchgang zum Chor, vor dem mittleren stand der Laienaltar. Die ganze Fronte war mit einem Aufwand mannigfaltigster Zierathen geschmückt. Die Pfeiler, aus zahlreichen Diensten gebildet, die bald höher, bald tiefer auf einem besonderen Postamente ruhten, waren von Standbildern begleitet, weibliche Heilige darstellend, die, je zwei an einer Stütze, von schlanken Baldachinen überragt wurden. Dazwischen stieg noch höher, bis zum Beginn der Bögen, der mittlere Dienst, eine kräftige Säule, empor. Jede derselben trug wieder ein Standbild, diese grösser als die vorigen und männliche Heilige darstellend, über denen eine Gruppe von Fialen hoch emporschoss. Einfacher, aber ebenso hoch war die Bekrönung der Bögen, die aussen von Krabben und inwendig von zierlichem Maasswerke begleitet waren, während die Wandflächen dazwischen eine luftige Architektur von Kielbögen auf dünnem Stabwerk maskirte. Wohl unter dem Einflusse dieses grossartigen Werkes ist der schmuckvolle Lettner in der Kirche zu Burgdorf im Ct. Bern entstanden, der aber, wie ein dritter, das schöne 1381 erstellte Lectorium im Münster von Basel, von seinem ursprünglichen Standorte entfernt und zur Orgelbühne umgewandelt wurde.

Auch den Treppen wurde nicht selten eine reiche Ausstattung zu Theil, insbesondere den kleinen „Schnecken" oder „Wendelsteinen", die im Innern der Kirchen den Aufgang zum Lettner, oder in Rathhäusern die Verbindung der verschiedenen Etagen vermitteln. Solche Treppen pflegte man mit einer Vergitterung von Maasswerk und dünnen Pfosten zu umgeben, die sich mit der künstlichen Führung des stellenweise hindurchblickenden Aufganges zu einem Ganzen von höchst malerischer Wirkung verbindet. Ein sehr eleganter Bau dieser Art mit dem Datum 1518 befindet sich in dem südlichen Querschiff der ehemaligen Klosterkirche von Frienisberg im Canton Bern. Noch schmuckvoller sind zwei Wendeltreppen im Rathhause zu Basel, die eine im Vorzimmer des Hauptsaales mit leicht durchbrochener Einfassung von Kielbögen, Maasswerk und Schildereien, die andere mit ähnlicher Vergitterung und einem virtuos construirten Wendelsteine, den der Meister launig mit der Figur eines kauernden Hündchens bekrönt hat.

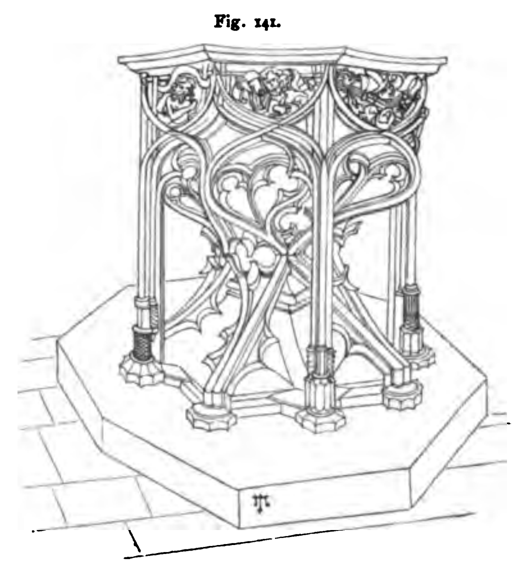
Von Taufsteinen und Kanzeln endlich finden sich die reichsten Muster in den Kirchen von Basel, Freiburg und Bern. Dort, im Münster zu Basel trägt der Taufstein die Jahrszahl 1465. Auf der quadratischen Plinthe, wo kleine männliche Figuren auf den Ecken kauern, vermittelt eine

---

Original, der alte Riss, ist im Jahre 1869 aus dem Nachlasse des Architekten Theodor v. Zeerleder in die *Stadtbibliothek* zu *Bern* gekommen.

Verschränkung von Stäben und Maasswerk den Uebergang zu dem achteckigen Ständer. Den leicht gewölbten Kelch schmücken, von Maasswerk umgeben, die Halbfiguren Christi, des Täufers und des Engels mit dem Trockentuche, ausserdem die hl. Laurentius, Jacobus und die beiden Apostelfürsten, dann folgt ein hoher Blattkranz auf dem sich ehemals der bemalte Deckel erhob[1]).

Fig. 141.



* Taufstein in S. Nicolas zu Freiburg.

Aehnlich ist der Taufstein im Berner Münster[2]), ein ziemlich mittelmässiges Product aus dem Ende des XV. Jahrhunderts, während derjenige in der Stiftskirche S. Nicolas zu Freiburg (Fig. 141) mit seinen kunstreichen Uebersetzungen, Verschränkungen und den leichten Pfosten, die erst frei neben dem Fusse emporsteigen und dann, durch Kielbögen verbunden, die Bildwerke des Kelches umrahmen, zu den originellsten Werken dieser Art gehört. Sehr schmuckvoll ist auch die in derselben Kirche befindliche Kanzel, die im Jahre 1458 von dem Meister Gaspard Hugonin verfertigt wurde[3]) aber sie wird noch bei weitem übertroffen von derjenigen im Münster zu Basel vom Jahre 1486[4]). Der siebeneckige Bau, zu welchem eine Wendeltreppe mit leicht durch-

[1]) Abgeb. in der Beschreibung der Münsterkirche und ihrer Merkwürdigkeiten in Basel. Basel 1842. Im Jahre 1484 erhielt *Johann Balduff*, der Maler des Baus, für die Bemalung und Decoration des Deckels vom Domstifte 60 Gulden. Neujahrsblatt für Basels Jugend 1850. S. 28.

[2]) Abgeb. in den Alterthümern und historischen Merkwürdigkeiten der Schweiz. Bd. I Bern 1823—1824. Taf. IV.

[3]) *Rämy* et *Perroulaz*, S. Nicolas de Fribourg. S. 3 uf. Abbildung in den Alterthümern und historischen Merkwürdigkeiten der Schweiz a. a. O. Taf. XXIV. das Datum 1516 am Fusse der Kanzel bezieht sich auf eine spätere Wiederherstellung.

[4]) Neujahrsblatt a. a. O. S. 25. Abbildung in der Beschreibung der Münsterkirche. Zwei andere sehr schmuckvolle Kanzeln, beide von 1497, finden sich in den Kirchen *S. Martin* und *S. Theodor* zu Basel.

brochener Balustrade emporführt, ist überreich mit einem Netze von Maasswerk und Rippen geschmückt, die in mannigfachen Durchschneidungen von der Plinthe bis zur Brüstung emporsteigen, wo auf jeder Seite ein Kielbogen von Fialen begleitet den Abschluss bildet. Im Verhältniss zu diesem reichen Schmucke fehlt nun freilich eine entsprechende Kraft und Eleganz des Aufbaus. Der Fuss ist zu schwer, und die dreifache Wiederholung einer zellenförmigen Verschränkung des Stabwerkes wirkt um so monotoner, als sich der figürliche Schmuck auf die winzigen Halbfiguren der Propheten und die Spuckgestalten in dem Maasswerke des Sockels beschränkt.

So recht im Gegensatz zu dem Aufwande kirchlicher Monumente wurde der Profanbau noch lange mit den einfachsten Mitteln betrieben, ja es giebt Zeugnisse, wonach das Aussehen unserer Städte im XIV. und theilweise noch im XV. Jahrhundert ein geradezu armseliges gewesen sein muss. Mit Ausnahme Berns, das seinen Ursprung dem Machtworte eines Dynasten, des Herzogs Berthold V. von Zähringen verdankte, und dessen Entwickelung auf einer schmalen Landzunge durch bestimmte, wohl von Anfang an vorgesehene Regeln normirt wurde, war die Anlage der mittelalterlichen Schweizerstädte eine sehr unregelmässige, entsprechend den Zufälligkeiten, welche die meist concentrische Entwickelung um einen schon bestehenden Kernpunkt mit sich brachte. Hier war es die Pfalz, dort der Sitz des Bischofs, um den sich die Stadt erweiterte, oder sie ging hervor aus dem Hofe eines älteren Stiftes. Oft auch waren es der Mittelpunkte mehrere, aus denen die Bestandtheile einer Stadt erwuchsen. Erwägt man nun dazu noch, dass dieses Wachsthum durch mancherlei Schranken gebannt wurde, durch Mauern und Thürme, welche nicht bloss den Bann nach Aussen, sondern mitunter wohl auch die einzelnen Quartiere gegen einander begrenzten, durch Gemarkungen von Burgen, Herrschaftssitzen und Stiftern, so erklärt sich die Entstehung solcher Städtelabyrinthe, die mit ihren engen Gassen und Plätzen, den hohen, seltsam geformten Häusern und den mit Baracken verklebten Kirchen und Domen allerdings den Anforderungen modernen Lebens nicht mehr entsprechen.

Auch im Einzelnen, in der Pflege und Bauart der Gassen und Häuser, scheint bis zum Schlusse des Mittelalters die grösste Willkür geherrscht zu haben. Noch zu Anfang des XIV. Jahrhunderts pflegte man in Bern sogar unter den Arcaden der Hauptgasse die Schweineställe unterzubringen. Im Jahre 1400 hatte man dort mit der Pflasterung begonnen[1]), aber noch viel später musste verboten werden, in den hinteren Gassen

[1]) *Conrad Justinger's* Berner Chronik, herausgegeben von *E. Stierlin* und *J. R. Wyss* S. 245.

das Vieh zu weiden[1]). Auch in Basel waren die Strassen bis zum Erdbeben von 1356 unbepflastert. Wer Hausthiere hatte, liess dieselben ohne Aergerniss, wie man zu sagen pflegte, „an der Welt spazieren". Galt es bei festlichen Gelegenheiten, beim Einzug eines Fürsten oder bei grossen Processionen die Stadt zu schmücken, so wurden die Gassen mit Gras bestreut und mit Tüchern und Bäumen decorirt[2]). Für die Bauart der Häuser wurden einzelne Bestimmungen zwar schon zu Anfang des XIV. Jahrhunderts erlassen, aber sie sind ohne Rücksicht auf die Bequemlichkeit des Verkehrs einseitig zur Sicherung gegen die Gefahr von Feuersbrünsten gefasst. Der Zürcher Richtebrief von 1304 verfügt, dass die Häuser mit Ziegeln oder „Tarrassen" gedeckt werden sollen[3]) und neun Jahre später etwa, nach einem grossen Brande im Rennweg, erfolgte die weitere Bestimmung, dass, wer wieder aufbauen wolle, „eins Gadenps (Stockwerks) hoch" sein Haus zu mauern habe[4]). Steinerne Häuser waren noch zu Anfang des XIV. Jahrhunderts so selten, dass ihrer in Basel z. B. ausdrücklich gedacht wurde[5]). Auch von Bern berichtet Justinger, dass die alte Stadt, mit Ausnahme des Rathhauses vielleicht, der Kirchen, Klöster und Edelsitze, aus lauter hölzernen Bauten bestanden habe und in Schaffhausen gab es im Jahre 1250 ausser den Thurmsitzen der Adligen und 362 hölzernen nur elf steinerne Häuser[6]).

Ueber die Einzelnheiten der Einrichtung ist wenig bekannt. Von Basel heisst es, dass dort, wie in Strassburg, die Mauern und Gebäude schlecht bestellt waren. Selbst die guten und festen Häuser waren dunkel[7]).

---

[1]) *R. Howald*, das alte Bern, Commentar zu dem Stadtplan von 1583. Bern 1872. S. 8 u. 9.

[2]) Neujahrsblatt für Basels Jugend 1852. S. 31 uf.

[3]) *J. Ott*, der Richtebrief der Bürger von Zürich, im Archiv für schweizerische Geschichte Bd. V. S. 225. In Basel wurden Ziegeldächer auf Privatgebäuden noch zu Anfang des XIV. Jahrhunderts als etwas Aussergewöhnliches erwähnt. Erst nach dem grossen Brande von 1417 wurde eine durchgängige Ziegelbedeckung eingeführt. Basel im XIV. Jahrhundert S. 38.

[4]) Ich verdanke die Kenntniss dieser Stelle in der Zürcher Chronik Mss. B. 95 der Stadtbibliothek Zürich einer gütigen Mittheilung des Herrn *Prof. G. v. Wyss*. — In *Genf* hiess es noch im Jahre 1387: que quiconque edifiera dedens la cité de Geneve aulcune maison, quil ne la edifie *point de paille*, *de feuilles ne de boys*, et quand il fera du contraire, que les citoyens et bourgoys de leur autorité propre le dict maisonnement puissent dirruir ou desrocher. Mémoires et documents de la société d'hist. et d'archéol. de Genève. IV. p. 58.

[5]) Basel im XIV. Jahrhundert S. 37 und Note 5.

[6]) *Howald* a. a. O. S. 12.

[7]) De Rebus Alsaticis ineuntis saeculi XIII. ap. *Pertz*, Mon. Scr. XVII S. 236. 11. Civitates Argentinensis et Basiliensis in muris et edificiis viles fuerunt, sed in domibus viliores. Domus fortes et bone fenestras paucas et parvulas habuerunt et lumine caruerunt.

Die kleinen und spärlichen Fenster entbehrten sogar an öffentlichen Gebäuden der Verglasung, man pflegte sie mit Tuch, Pergament oder Papier zu verschliessen. Noch um die Mittte des XV. Jahrhunderts hatte das Rathhaus Tuchfenster.[1]) Darüber pflegte man zur Abhaltung des Regens kleine vorspringende Holzdächer (Fürschöpfe oder Schöpphelin Fig. 144 unten) anzubringen. Unten waren die sogenannten Gaden, Kramladen und Werkstätten, vorgebaut. Diese Einrichtung wurde nach dem Erdbeben zwar nur noch in beschränktem Maasse geduldet, aber auch so blieb der Verkehr noch immer beeinträchtigt.[2]) Auch sonst fehlte es nicht an mancherlei Vorbauten, von Erkern, Zierkaminen und Ueberhängen aller Art. Eingeengt durch den Zug der Ringmauern drängte sich in den mittelalterlichen Städten Haus an Haus. Eine Ausdehnung des Erdgeschosses über die einmal festgesetzten Grenzen war nur selten möglich. Man suchte daher im Aufbau den nöthigen Raum zu gewinnen, was dadurch geschah, dass man die einzelnen Etagen über einander vorkragen liess. Von Stockwerk zu Stockwerk sprangen die Häuser immer mehr in die Strassen hervor, bis endlich ein mächtig vorragendes Dach den Bau beschattete. Solche Ueberhänge oder „Ueberschütze" waren übrigens nicht allenthalben gestattet, in Zürich wurden dieselben schon in dem Richtebrief von 1304 verboten[3]), auch in anderen Schweizerstädten gehören sie zu den seltenen Erscheinungen, während am Rhein und in den niedersächsischen Städten diese Bauweise bekanntlich eine allgemein übliche war. Gewöhnlich steigt die Façade des mittelalterlichen Wohnhauses in einer Flucht empor, selten von einem Giebel sondern meist von einem weit vorspringenden Satteldache überragt. Die giebelförmige Bekrönung scheint erst im Laufe des XV. Jahrhunderts in Aufnahme gekommen zu sein. Aber auch damals gehörte ein solcher Schmuck zu den Ausnahmen, nirgends finden sich Beispiele einer gegen die Strasse gerichteten Giebelreihe.

Einfach und ärmlich mag im XIV. Jahrhundert und wohl noch länger in allen Schweizerstädten gebaut worden sein[4]). Erst in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts begann sich, wohl in Folge des zunehmenden Wohlstandes, ein Trieb zu monumentalen Unternehmungen zu regen. Oftmals freilich bewahrte auch jetzt noch das Aeussere eine höchst dürftige Haltung und wurde ein ausführlicher Schmuck nur dem

---

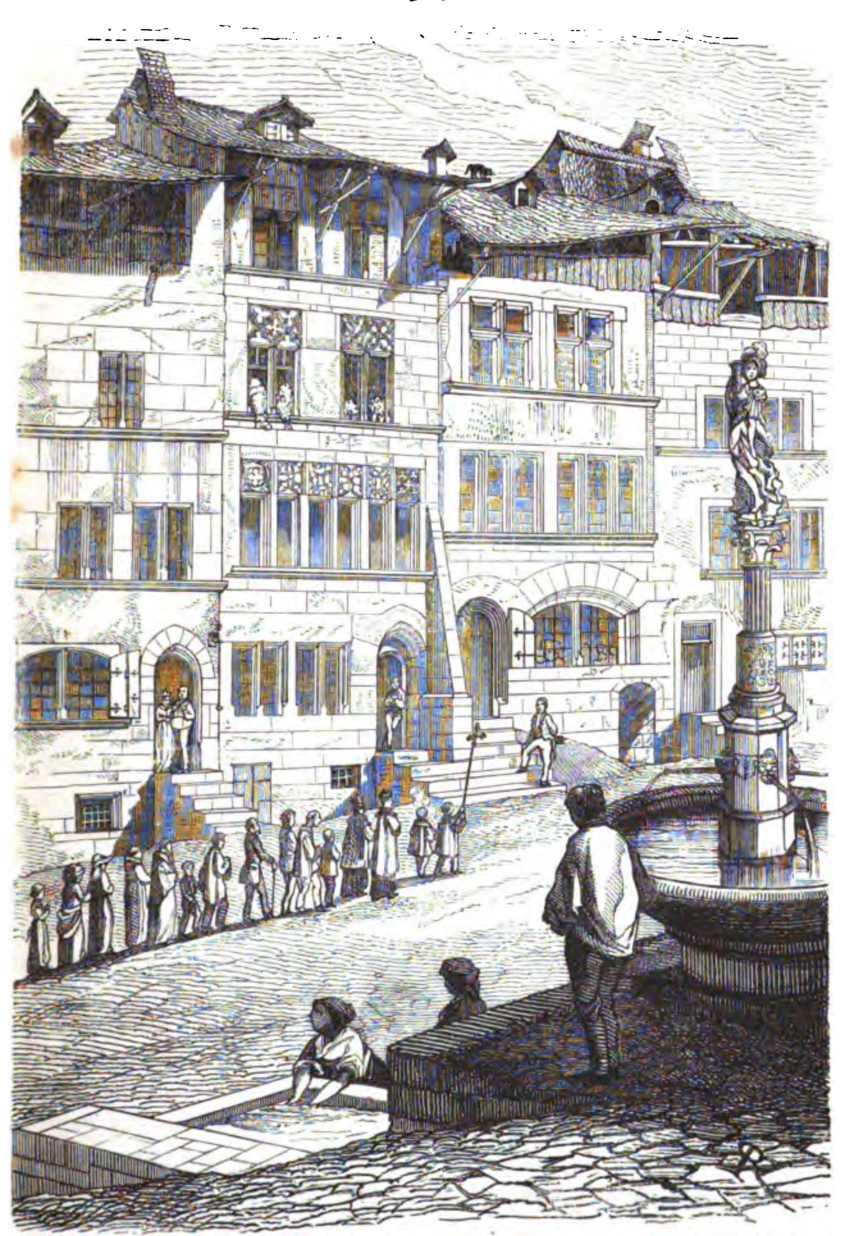
[1]) Basel im XIV. Jahrhundert S. 38.

[2]) a. a. O.

[3]) Archiv für schweizerische Geschichte. Bd. V. S. 228.

[4]) Cf. Basel im XIV. Jahrhundert S. 39. In Bern galt ein währschaftes gutes Haus im XV. Jahrhundert 50—60, die schlechteren kosteten 10—15 Gulden. *Howald* a. a. O. S. 13.

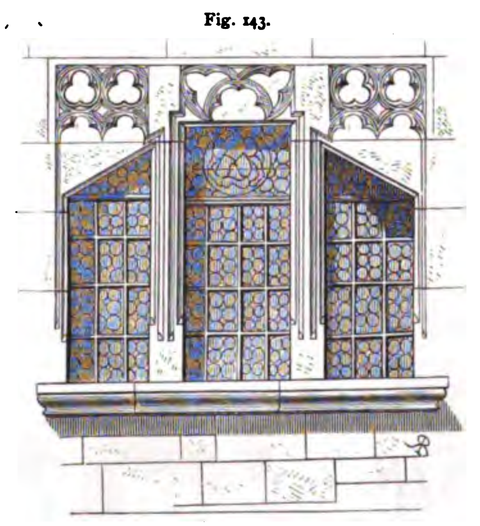
Fig. 142.



* Gothische Häuser an der Rue de la Neuveville. Freiburg.

Inneren zu Theil. Indessen zeigte sich doch ein Fortschritt in der regelmässigen Anwendung eines besseren Baumaterials, auch fehlt es nicht an Berichten, welche das Aussehen der Städte zu Ende des XV. Jahrhunderts als ein sehr malerisches schildern. Von Bern z. B. sagt Valerius Anshelm: „es waren alle Winkel und Strassen voll unsrer Frouwen, Krütz und Heiligen; voll Kapellen, Kilchen, Altar, Götzen; voll Wunderzeichen, Gnad, Ablass, Opfer u. s. w.“ Eine Ergänzung zu diesem Berichte giebt noch heute der Anblick gewisser Partien Freiburgs (Fig. 142), in welcher Stadt, zumal in den unteren an der Saane gelegenen Quartieren, ganze Complexe mittelalterlicher Wohngebäude erhalten sind. Der gothische Façadenbau ist hier, wie in keiner Schweizerstadt, durch eine Reihe der schönsten Beispiele vertreten. Eine Freitreppe führt zu der spitzbogigen Pforte, die sich gewöhnlich zu äusserst an der Façade befindet, daneben folgt eine Fensterreihe, oft auch ein einziges weites Flachbogenfenster. Die oberen Stockwerke sind durch einfache Gesimse getrennt und mit zahlreichen Fenstern versehen, die nur durch dünne Pfosten von einander getrennt werden. Meist sind dieselben mit horizontalem Sturze versehen, doch kömmt es auch vor, dass mehrere Fenster zu einer Gruppe vereinigt sind, wobei dann das mittlere mit waagerechtem, die seitlichen mit schräg gegen das Erstere ansteigendem Sturze bedeckt sind (Fig. 143). Sturz und Pfosten sind zierlich gegliedert ebenso die darüber befindlichen Wandflächen. Wiewohl nämlich die geringe Höhe der Stockwerke eine Ausstattung der Fenster mit offenem Maasswerk nicht zuliess, sollte dennoch wenigstens der Schein einer solchen gewahrt bleiben. Man führte desshalb die Gliederung des Fensters noch höher empor und zwar in Form einer Blendarchitektur, welche, meist der Zahl der Fensteröffnungen entsprechend, in einzelne viereckige Felder zerfällt, die dann ihrerseits mit blindem Maasswerk geschmückt sind. Zu oberst endlich, unter dem weit vorspringenden Dache, öffnet sich der luftige Estrich. Die schmuckvollsten Häuser sieht man an der Rue

Fig. 143.



• Fenster an einem Hause in der Rue de la Neuveville. Freiburg.

de la Neuveville und an der Gasse, die von der Hochstadt zur Au hinunter führt.

Nirgends, wie in Freiburg, finden sich übrigens so zierliche Façaden wieder. Wie zahlreiche Beispiele gothischen Profanbaues in den verschiedenen Schweizerstädten erhalten sind, sie alle zeigen einfachere Formen. Die viereckigen Fenster sind gewöhnlich zu dreien gruppirt, wobei das mittlere die seitlichen um die Höhe eines quadratischen Flügels überragt. Zuweilen sind die Wandflächen mit heraldischen Schildereien, mit Tabernakeln zur Aufstellung von Heiligenfiguren u. dgl. geschmückt. Oefters wohl kamen auch Wandmalereien vor. Im Uebrigen fehlt eine ausführliche Gliederung durchgängig. Die bedeutendsten und besterhaltenen Bauten befinden sich in der französischen Schweiz: in der Cité von Genf, in Romont (Ct. Freiburg) der Gasthof zum Hirschen und die Maison Pugin, in Moudon das Hôtel de la Poste, in Sitten das übrigens mehr durch seine innere Einrichtung berühmte Haus der Supersaxe, im Canton Bern die Häuser an der Schlossgasse zu Erlach, die Stadtwaage und das Rathhaus zu Biel und in Bern selbst, ausser dem unlängst durch eine heillose Restauration modernisirten Rathhause, das Bubenberghaus mit einer von zierlichen Sterngewölben bedeckten Arcadenhalle.

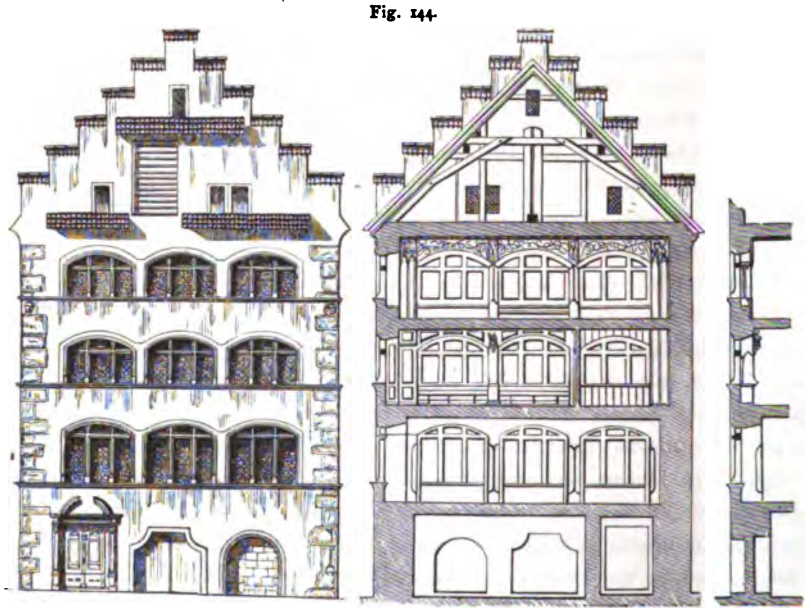
Im Norden des Landes ist unter allen derartigen Monumenten das Rathhaus in Basel das stattlichste. Die weitläufige, aus ungleichzeitigen Bestandtheilen zusammengesetzte Anlage scheint der Hauptsache nach schon um die Mitte des XIV. Jahrhunderts bestanden zu haben,[1]) doch war dies jedenfalls ein sehr bescheidener Bau. Nur die Räumlichkeiten im oberen Stockwerke waren für die Behörden eingerichtet, das Erdgeschoss diente zu anderen Zwecken und war gegen die Strasse zu mit allerlei Krambuden, sog. Gademen verbaut. Erst zu Anfang des XVI. Jahrhunderts beschloss der Rath einen durchgreifenden Umbau, der 1508 begonnen und, wie es scheint, um 1521 vollendet ward.[2]) Von daher stammt die schmuckvolle Façade mit dem dahinter liegenden Hofe. Eine Halle, mit kunstreichen Gewölben bedeckt, bildet das Erdgeschoss des gegen den Markt gerichteten Hauptflügels. Sie ist vorwärts und rückwärts mit hohen und weiten Spitzbögen geöffnet, deren je drei den Zugang von aussen und die Verbindung mit dem dahinter liegenden Hofraume vermitteln. Der Hochbau ist von lebendigen Fenstergruppen durchbrochen und mit einem Zinnenkranze bekrönt, der mit zierlichen Schildereien geschmückt ist und von dem bunt glasirten Ziegeldache und einem eleganten Thürmchen überragt wird. Sehr schmuckvoll ist auch

[1]) Basel im XIV. Jahrhundert S. 47. *Ochs*, Geschichte der Stadt und Landschaft Basel. Bd. V. 1796. S. 398.

[2]) *Ochs* a. a. O.

der Hofraum. Eine stattliche Freitreppe führt hier zu dem oberen Stocke des Seitenflügels, wo eine Galerie, mit zierlichen Netzgewölben bedeckt und mit späteren Wandmalereien geschmückt, den Zugang nach dem Hauptsaale vermittelt. Auch ein zweites Denkmal spätgothischen Profanbaues, das Basel besitzt, das ehemalige Kaufhaus und jetzige Postgebäude, zeigt trotz des in den fünfziger Jahren vorgenommenen Umbaues noch manche bemerkenswerthe Details. Insbesondere überrascht hier die reiche Bildung der Portale, sowie der stichbogigen Arcaden, welche beide Seiten des Hofes begleiten und in stets wechselnden Combinationen die abenteuerlichsten Verschränkungen zeigen.

Fig. 144.



* Rathhaus in Zug. (C. Ulrich.)

In den übrigen Städten der nördlichen und östlichen Schweiz wurde den Profanbauten eine höchst dürftige Ausstattung zu Theil. Ist doch in Zürich z. B. nicht Ein Gebäude aus gothischer Zeit zu nennen, dessen äussere Erscheinung einige Aufmerksamkeit erregte. Ueberall beschränkt sich der Schmuck, den man dem Gebäude zu Theil werden liess, aut das Innere und aus dem Innenbau entwickelte sich denn auch die für die Mehrzahl der spätgothischen Wohngebäude charakteristische Façadenbildung, ich meine nämlich das System des sogenannten Fensterhauses (Fig. 144). Wie in der kirchlichen Architektur, so strebt die Gothik auch im Profanbau, die Mauern so viel wie möglich zu durchbrechen

und die Last auf einzelne mehr oder weniger isolirte Stützen zurückzuleiten. Dieses Streben ist zum Theil eine Consequenz des gothischen Systems überhaupt, theils aber, zumal im Profanbau, erklärt sich dasselbe aus dem Bedürfnisse nach Licht und Luft, dem die romanische und auch die ältere gothische Bauweise nur in geringem Maasse entsprochen hatte. Dieses neue System, das in Deutschland — zumal am Niederrhein — und in Frankreich schon früher, in den schweizerischen Bauten jedoch kaum vor der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts zur Ausbildung gelangt sein dürfte, besteht darin, dass an die Stelle der compacten Mauerwand ein Gerüste von dünnen Pfosten und weit gespannten Bögen tritt, die sich, je nach der Zahl der Etagen, über einander wiederholen. Der Verschluss des Inneren wird somit zum grössten Theil durch die gläserne Fensterwand gebildet, während die aussen sichtbaren Mauertheile sich auf die Ecken und die schmalen Wandstreifen zwischen den einzelnen Geschossen beschränken. Die senkrechten Mauerpfosten dagegen, welche aussen die Fenster trennen, sind nur zum Scheine vorhanden, denn thatsächlich ruhen die Bögen nicht auf diesen dünnen Mauerpfeilern, sondern ihre Stützen befinden sich im Inneren und zwar sind es gewöhnlich einzelne Pfeiler oder Säulen, welche, frei hinter den Mauerpfosten vortretend, entweder schon auf dem Fussboden anheben, oder wohl öfters von den vor den Fensterbrüstungen vorspringenden Sockeln getragen werden. Ein vorzügliches Beispiel dieser Constructionsweise ist das Rathhaus in Zug, ein ehrwürdiger, altersgrauer Bau, etwa aus dem Ende des XV. oder Anfang des XVI. Jahrhunderts, mit hochragendem Treppengiebel, unter welchem das oberste Stockwerk einen geräumigen mit gothischen Schnitzereien prachtvoll ausgestatteten Saal enthält. Grossartiger noch und in den Einzelnheiten mannigfaltiger ausgestattet ist das Rathhaus in Sursee im Canton Luzern. Ueber dem Portale, dessen Bekrönung ein Spiel von wunderlichen Verschränkungen bildet, liest man das Datum 1550. Trotz dieser späten Entstehung ist aber der Bau als ein völlig gothischer zu betrachten, wie denn im Innern das vorhin beschriebene System die consequenteste Ausbildung zeigt. Ueberhaupt ist es denn bemerkenswerth, wie lange diese Constructionsweise die übliche blieb. Bis tief in das XVII., ja vereinzelt noch im XVIII. Jahrhundert, ist dieselbe, zumal in städtischen Wohngebäuden, zur Anwendung gelangt. [1])

---

[1]) Beispiele aus dem XVI. Jahrhundert sind der Murihof zu *Bremgarten* (Ct. Aargau) von 1547 und das Bad zu *Urdorf* im Canton Zürich (1526), aus dem XVII. Jahrh. das Zunfthaus zur Zimmerleuten in *Zürich*. Auch in den meisten älteren Häusern in *Chur* ist dieses System zur Anwendung gelangt. Aus dem XVIII. Jahrhundert stammt das Zunfthaus zur Waag in *Zürich*, dessen Details,

Leider sind nur wenige dieser Bauten in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten. Der Drang nach Licht und Raum, die Wandlungen des Geschmackes und öfters wohl auch eine Abneigung gegen das Altbestehende überhaupt haben den Untergang vieler und den Umbau der meisten noch vorhandenen Wohngebäude aus gothischer Zeit verschuldet. Aber noch viel feindseliger hat sich der moderne Drang gegenüber einer anderen Klasse von mittelalterlichen Denkmälern erwiesen, gegen die Befestigungsbauten nämlich, die einst der Stolz unserer Städte, die Wahrzeichen und Zierden der Landschaft gewesen sind. Nicht Handel und Wandel allein, deren Recht und Bedürfnisse unbestrittene sind, haben diese Schranken gefällt, sondern mehr noch der Freiheitsschwindel und eine frivole Zerstörungswuth, die ohne Noth das Alte beseitigt, weil es eben alt ist, endlich die Sucht nach Gleichheit und Regel, über welcher der Moderne vergisst, dass auch andere Gesetze dem Schönheitssinne entsprechen könnten. Man übersieht die historische Bedeutung dieser Bauten, die, gleich den Geschichten und Sagen, an denen wir uns erfreuen, den Werth historischer Urkunden besitzen und man beraubt sich auf diese Weise der Zeugen einer glorreichen Vergangenheit, einer Zeit, der die Schweiz ihr Höchstes — ihre Freiheit und Einheit verdankt. Nicht minder endlich ist der Schaden zu bedauern, der in künstlerischer Hinsicht durch solche Vandalismen angerichtet wird. Hat doch die mittelalterliche Architektur auch diese Monumente selten als rohe Bedürfnissbauten, mit einseitiger Rücksicht auf die Vertheidigung angelegt, sondern sie meist durch künstlerischen Schmuck zu veredeln gesucht, denn sie sollten ebensosehr die Zeugen bürgerlicher Macht und Kunstsinnes sein und dem Herannahenden von fernher schon verkünden, was er von der Stadt zu erwarten habe. Es galt diess insbesondere von den Thoren und Thürmen, deren einfach zweckmässige, aber dabei doch künstlerisch durchgeführte und meist sehr originelle Ausstattung dem modernen Architekten viele und lehrreiche Anregungen bieten könnte.

Unter allen Schweizerstädten war es Basel, dessen Mauerkrone die schönsten und mannigfaltigsten solcher Bauten schmückten. Die erste Ummauerung der Vorstädte scheint gegen Ende des XIII. Jahrhunderts stattgefunden zu haben. Indessen das Erdbeben am Lucastage 1356 warf auch diese Werke nieder, die einstweilen, wie es scheint, vernachlässigt blieben, oder nur ungenügend wiederhergestellt wurden. Erst die Gefahr, welche seit dem Jahre 1362 von den herannahenden Guglern drohte, mahnte die Bürger zu neuen Anstrengungen. Von da an ward

---

die Säulen und Pfeiler hinter den Mauerpfosten, noch vorwiegend gothische Formen zeigen.

mit wenigen Unterbrechungeu an den Befestigungen gearbeitet, die endlich, Gräben, Mauern und Thürme, Letzen und Zinnen, im Jahre 1398 vollendet wurden. [1]) Leider sind auch diese Werke gefallen und nur geringe Bestandtheile derselben erhalten oder durch Aufnahmen bekannt geblieben. [2]) Ein höchst originelles, unter allen Bauten verwandter Anlage durch treffliche Erhaltung einzig dastehendes Werk war das Steinenthor, eine Flusssperre, welche die Einmündung des Birsig in die Stadt bewehrte. Ausser dem viereckigen Thorthurm, der neben dem Flusse den Durchlass vermittelte, bestand diese höchst malerische Anlage aus zwei in beträchtlicher Entfernung hinter einander errichteten Quermauern, welche einerseits die hinter denselben angebrachten Flussübergänge schützten und anderseits mit den aus der Mitte vorspringenden Thürmen und den beiderseits unter denselben angebrachten Fallrechen dem Eindringen des Feindes in dem Flussbette wehrten. Noch schmuckvoller, eines der hervorragendsten Festungswerke überhaupt, ist das glücklicherweise erhaltene Spalenthor (Fig. 145), wahrscheinlich ein Bau des XV. Jahrhunderts. Seinen Namen führt dasselbe nach den Spalon, der Pfahlumfriedigung, welche hier die alte Stadt von dem äusseren Quartiere trennte. [3]) Die Anlage besteht aus einem viereckigen Thorthurm, den zwei kleinere Rundthürme flankiren, während der äussere Zugang durch einen viereckigen Vorhof vertheidigt wurde, dessen rundbogige Pforte durch die aufgeklappte Zugbrücke geschlossen werden konnte. Keiner unter den schweizerischen Bauten dieser Art zeigt in Verbindung mit einem rüstigen und burgtrotzigen Aufbau der Massen eine so ächt künstlerische Behandlung des Einzelnen. Besonders schön ist der Zugang von aussen. In dem Hofe läuft den Mauern entlang auf grossen Consolen der Mordgang, von Zinnen beschützt, die weit vorkragend auf einer Reihenfolge zierlicher Spitzbogen ruhen. Dahinter öffnet sich der Thorgang des Hauptthurmes, er ist mit einem Kreuzgewölbe bedeckt, dessen Schlussstein ein Engel mit dem städtischen Wappen schmückt. Ueber dem Thore, wo der Thurm durch zwei von Rundbogenfriesen getragenen Galerien gegliedert ist, sind, von Baldachinen überragt, die Standbilder der Madonna und zweier Heiliger angebracht. Daneben erheben sich die Seitenthürmchen, kreisrund bis zu der hölzernen

---

[1]) Basel im XIV. Jahrhundert S. 129 u. f. u. Basler Neujahrblatt von 1852. S. 28 u. 33.

[2]) *Schulcz Ferencz*, Studien über Befestigungsbauten des Mittelalters (Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, XIII. Jahrgg. Wien 1868 S. 125 u. ff. u. 2 Tafeln mit Aufnahmen von Befestigungswerken in *Basel, Luzern* und *Freiburg*.

[3]) Basel im XIV. Jahrhunders S. 76 u. f.

Fig. 145.

Spalenthor zu Basel.

Tafel II.

Spalenthor zu Basel.

Galerie, welche den Hauptbau bekrönt, wo sie in's Achteck übersetzen und über dem Mittelbau emporsteigend mit einem Zinnenkranze abschliessen.

Allerdings kömmt eine ähnliche Durchbildung des Aeusseren an den schweizerischen Befestigungsbauten nicht wieder vor. Ihre Erscheinung ist meistens eine sehr robuste und burgtrotzige. Die einzigen formirten Theile sind etwa die Thorbogen, die Zinnen, Wurflöcher und Schiessscharten und auch diese wurden gewöhnlich einfach behandelt. Immerhin sind solche Bauten der Beachtung werth, denn sie zeigen, wie mit bescheidenen Mitteln und vorwiegend praktischem Sinne noch immer eine imposante Gesammtwirkung und meist auch eine originelle Ausbildung des Einzelnen erreicht wurde. Oefters wohl pflegte man solche Bauten mit bildlichen Darstellungen zu schmücken. So wird von Basel berichtet, dass dort die meisten Thore mit biblischen und legendarischen Bildern geschmückt waren.[1]) Ebenso erinnern wir uns gerne des originellen Christoffelthurmes in Bern. Die Rückseite dieses viereckigen Thorthurmes, der leider in den sechziger Jahren zerstört wurde, war mit einer hohen Oeffnung versehen, in welcher die hölzerne, 1496 gefertigte Kolossalstatue des hl. Christophorus stand.[2])

Andere zum Theil sehr originelle Bauten finden sich in Luzern. Eine besonders merkwürdige Anlage war dort das Barfüsserthor wieder eine Flusssperre über der Einmündung des Kienbaches, die mit dem zinnengekrönten Hofe, dem Fallrechen und dem von einem runden Erker überragten Thorthurme einen höchst malerischen Anblick gewährte.[3]) Von den noch vorhandenen Befestigungswerken sind es diejenigen auf der Musegg, die schon von weither die Aufmerksamkeit des Wanderers erregen. Die hoch über der rechtsuferigen Stadt gelegene Mauerkrone, ein rechtes Wahrzeichen Luzerns, ist noch in ihrer ganzen Ausdehnung von dem alten Mordgange begleitet und mit einer Reihe stattlicher Thürme von mannigfaltiger Form und meist sehr rüstiger Gliederung bewehrt. Auch Freiburg besitzt noch manche und tüchtige Bauten. Die Thürme und Thore dieser Stadt treten, abweichend von denen Basels und Luzerns, meist halbrund nach aussen hervor und sind gegen die Stadtseite geöffnet. Man erreichte durch eine solche Anlage, dass der Feind, wenn er auch Herr des Werkes geworden, sich dennoch in demselben nicht zu behaupten vermochte, weil er in den offenen

[1]) Basler Neujahrsblatt. 1852. S. 34.

[2]) *Stantz*, Münsterbuch S. 156. *Howald*, das alte Bern. S. 54.

[3]) Siehe die Abbildung auf dem 1597 datirten Prospecte von *Martinus Martini*. Blatt 1.

Etagen den von der Stadt her gerichteten Wurfgeschossen schutzlos preisgegeben war.

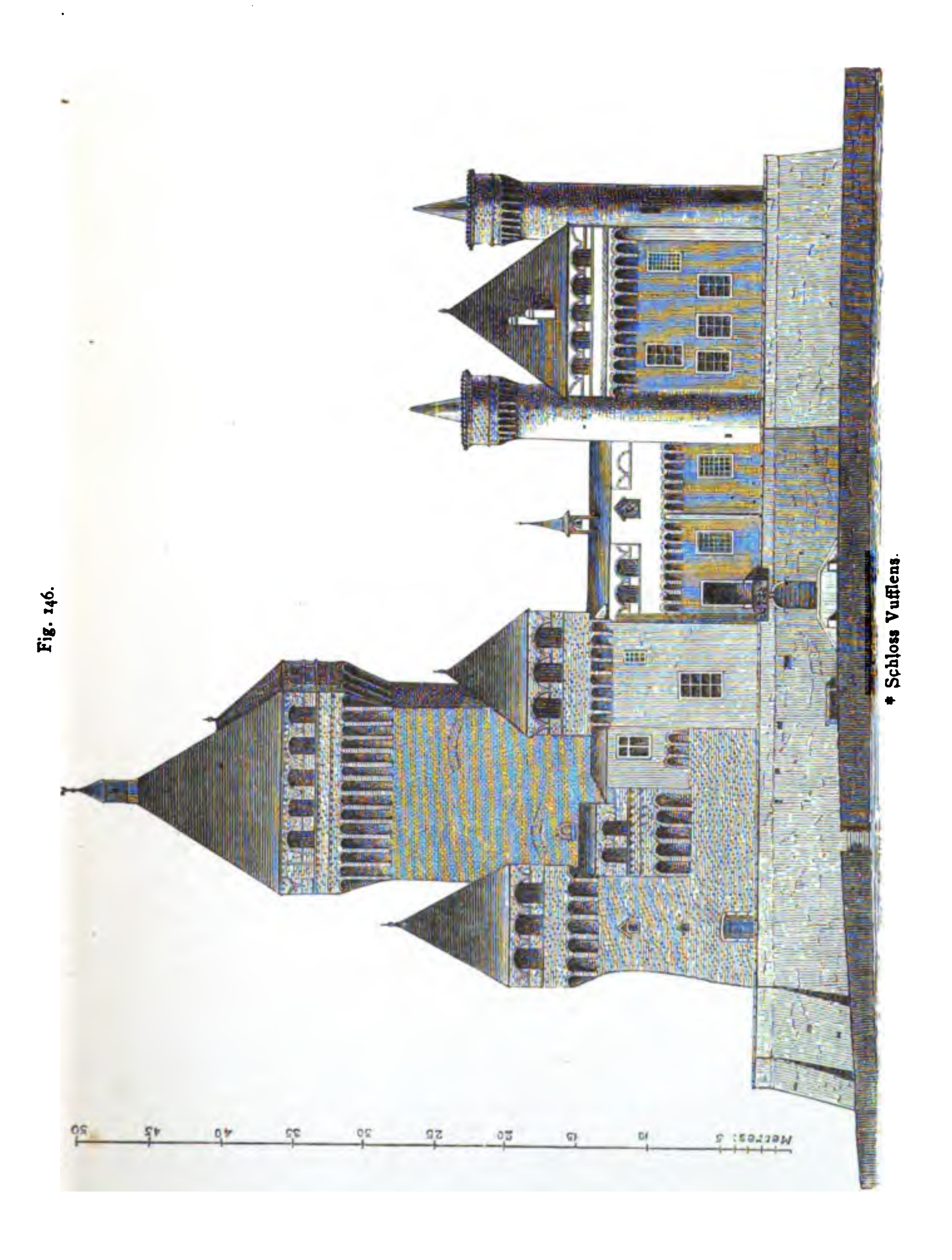
Was endlich die **Burgen** betrifft, so fehlt in der nördlichen und östlichen Schweiz eine künstlerische Ausstattung solcher Bauten durchgängig. Selbst die Sitze grosser Dynasten, der Grafen von Habsburg, Kyburg und Rapperswyl, sind hinsichtlich ihrer äusseren Erscheinung als blosse Bedürfnissbauten zu betrachten. Die Mauern sind aus Quadern und häufiger noch aus Bruchsteinen roh gefügt, eine höhere Ausbildung des Thurmbaues und der Zinnenkränze fehlt, eben so einfach sind die Fenster und Portale. Möglich, dass dem Inneren eine reichere Ausstattung zu Theil wurde, indessen, da auch hier die Spuren architektonischer Gliederungen fehlen, muss man annehmen, dass der Schmuck der einzelnen Räume höchstens aus Teppichen oder kunstreichen Holzschnitzereien bestanden habe, von welchen letzteren nur wenige und kaum nennenswerthe Reste erhalten geblieben sind. Alle diese Bauten sind daher nur für den Archäologen und den Kenner des Kriegsbauwesens von Interesse, eine künstlerische Bedeutung besitzen sie nicht.

Eine höhere Ausbildung des Burgenbaus scheint nur in den französischen Landestheilen stattgefunden zu haben. Hier ist es zunächst das Schloss zu **Neuenburg**, das ausser dem malerischen Hofe eine sehr stattliche Eingangsfronte besitzt. Zwei viereckige Thürme flankiren den Mittelbau. Sie sind, gleich diesem, von einem Mordgange überragt, dessen spitzbogige Wurflöcher mit Maasswerk geschmückt von kräftigen Consolen getragen werden. Darunter enthält der Mittelbau eine Reihenfolge von hohen kielbogigen Fenstern und zu ebener Erde das mit reichem Stabwerk profilirte Eingangsthor.[1]) Origineller noch in mancher Beziehung ist das am jenseitigen Seeufer, im Freiburgischen gelegene und wahrscheinlich im XIV. Jahrhundert erbaute Schloss von **Estavayer** (**Stäfis**). Der weitläufige Complex besteht aus zwei Hauptbestandtheilen, einem Vorwerke in Form eines stattlichen von kleineren Nebenthürmen flankirten Thores und dem eigentlichen Schlosse, welche Beide mit einander und dem jenseits des Grabens liegenden Stadtgebiete durch Brücken verbunden sind. Das Schloss mit seinen Rundthürmen und einem grossen Hofe, um den sich die Wohngebäude und ein Zwinger gruppiren, ist grösstentheils modernisirt, wogegen das Vorwerk sowohl seiner höchst malerischen Erscheinung, als der künstlerischen Ausstattung wegen als eine sehr bemerkenswerthe Anlage zu bezeichnen ist. Der Hochbau und die Seitenflügel des Thurmes, wie die Brücken, die hier südlich von der

---

[1]) *Du Bois de Montperreux*, Les monuments de Neuchâtel. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. V. Aufnahmen Tafel LII u. ff.

Fig. 146.



* Schloss Vufflens.

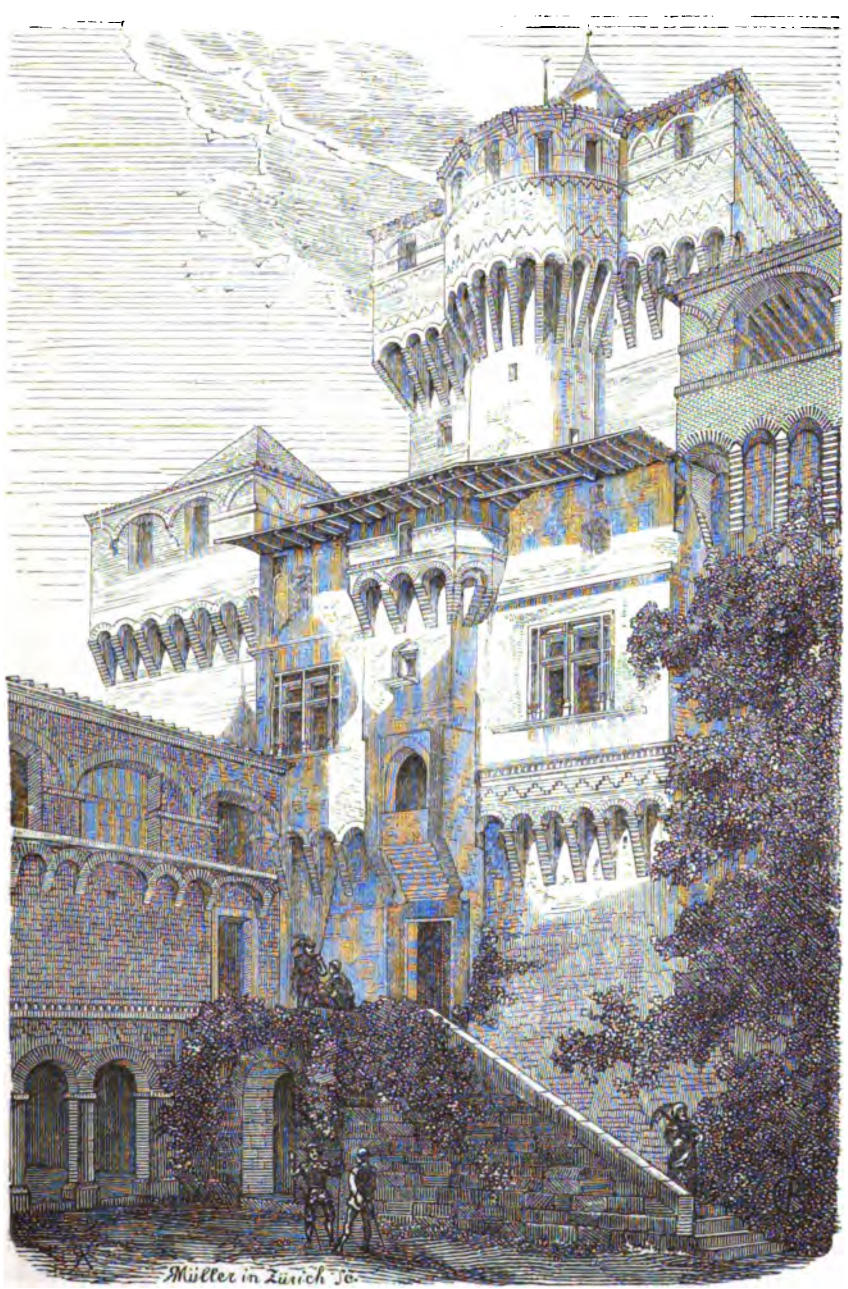
Stadt und östlich von dem Schlosse her im rechten Winkel zusammentreffen, sind aus Backsteinen errichtet, die sorgfältig gefügt und stellenweise, über den Brückenjochen und den auf mächtigen Consolen und Rundbögen vorgebauten Wurflöchern, zu effectvollen zickzackartigen Gesimsen verbunden sind. Auch für andere Schlösser der romanischen Schweiz wurde die Backsteintechnik angewendet, so an demjenigen zu Grandson und dem seit Ende des XIV. Jahrhunderts erbauten Schlosse zu Lausanne.[1]) Doch beschränkt sich in beiden die Anwendung des Backsteins auf die obersten Thurmgeschosse, auch fehlt hier eine wirklich durchgebildete Ziergliederung. Nur Ein Bau ist noch zu nennen, der nicht bloss in Bezug auf die consequente Ausbildung der Backsteinarchitektur, sondern auch wegen der räumlichen Ausdehnung und dem völlig ursprünglichen Zustande, in welchem derselbe erhalten geblieben ist, nächst Chillon als die bemerkenswertheste aller schweizerischen Burgen bezeichnet werden kann, es ist diess das wahrscheinlich im XIV. Jahrhundert erbaute Schloss Vufflens oberhalb Morges in der Waadt.

Der stolze Bau (Fig. 146 und 147) besteht aus zwei Theilen, dem Donjon und dem Wohngebäude oder Palas, welche beide durch einen viereckigen Hof verbunden sind. Der Donjon oder Berchfrid, wohin sich im Falle eines Sturmes die Besatzung zum letzten Kampfe zurückzog, ist ein viereckiger Thurm von riesigen Dimensionen mit einem hohen, halbrund nach dem Hofe vorspringenden Anbau. Diesen Kern der Anlage, die eigentliche Citadelle, umgeben vier kleinere Thürme, die ihrerseits durch Mauern und gegen den Hof durch ein an den Donjon sich anschliessendes Gebäude mit schmuckvoller Façade verbunden sind. Jenseits des Hofes, das Ganze abschliessend, steht der Palas, ein einfacher Bau von bescheidener Grösse und umgeben von vier aus den Ecken vorspringenden Rundthürmen. Ist schon diese Verbindung verschiedenartig gestalteter Theile, der Aufbau von Treppen, Galerien, grossen und kleinen Thürmen, von Mordgängen, Erkern und anderen Ueberhängen aller Art von höchst malerischer Wirkung, so verstärkt diesen Reiz die lebendige Gliederung der Wandflächen. Die hiefür angewendeten Details sind, wie selten der Backsteinbau in diesen Gegenden geübt wurde, mit vollem Verständniss dieser Technik gebildet. Rollfriese, unter denen von Ziegellagen gebildete Zickzackstreifen hervortreten, bilden die Trennung zwischen den einzelnen Etagen und bezeichnen das Auflager der Fenster, die gewöhnlich von rundbogigen Blenden umrahmt sind. Dieselben Formen zeigen die Kranzgesimse über den Mordgängen und

---

[1]) Nach dem Dictionnaire du Canton de Vaud p. 513 wurde der Bau des Château de S. Marie im Jahre 1397 begonnen, 1431 war der Donjon fertig.

Fig. 147.



* Schloss Vufflens.

Thürmen, wo das oberste Stockwerk, weit über die Wurflöcher ausladend, von Consolen und Rundbögen getragen wird.

Weitaus die zahlreichsten Monumente aus diesem Zeitraume sind aber die kirchlichen Bauten, deren kurze Schilderung, nach einzelnen geographisch gesonderten Gruppen, nunmehr folgen soll.

Die Reihenfolge der seit dem XIV. Jahrhundert errichteten Bauten eröffnet die Stiftskirche S. Nicolas zu Freiburg im Uechtland.[1]) Ihre Stiftung durch Berchthold V. von Zähringen fand 1177 oder 1178 statt,[2]) 1182 wurde sie durch den Bischof Rogerius von Lausanne geweiht.[3]) Diese älteste Kirche muss, wie die im XVI. Jahrhundert ausgegrabenen Fundamente des Thurmes beweisen, etwas weiter östlich als die jetzige, etwa da gestanden haben, wo sich heute die Post befindet. Eine nähere Kunde über diesen Bau giebt es nicht und auch die weiteren Schicksale desselben sind unbekannt. Erst seit Anfang des XIV. Jahrhunderts tauchen einzelne Nachrichten auf, die von dem langsamen Fortgang eines Neubaus, der Errichtung der gegenwärtigen Kirche, melden.[4]) Die Erste, vom Jahre 1314, findet sich in einem Kaufbriefe, durch welchen der damalige Stadtpfarrer, Ludwig von Strassberg, dem Schultheiss, den Rathsherren und der Gemeinde seine Pfarreinkünfte zu Gunsten des begonnenen Neubaus von S. Nicolas überliess.[5]) Eine Erneuerung dieses Vertrages erfolgte 16 Jahre später[6]) und 1340,[7]) bei welchem letzteren Anlasse be-

---

[1]) *F. Kuenlin*, Dictionnaire géographique, statistique et historique du Canton de Fribourg I. pag. 288 u. ff. *H. Rämy de Bertigny* und *E. Perroulaz*, S. Nicolas de Fribourg. Notice descriptive, historique et religieuse sur cette collégiale. Fribourg 1853. *Blavignac*, Comptes de dépenses de la construction du clocher de S. Nicolas à Fribourg, en Suisse de 1470 à 1490. Paris 1858. — Die den Bau betreffenden Urkunden sind abgedruckt in dem Recueil diplomatique du Canton de Fribourg 1839 u. ff.

[2]) Mémorial de Fribourg V. S. 432. *Zeerleder*, Urkunden für die Geschichte der Stadt Bern. I. S. 110 Nr. 57. Recueil diplomatique I. p. 1 setzt die Stiftung in's Jahr 1177.

[3]) *Zeerleder* a. a. O. I S. 122. Recueil I S. 4.

[4]) Nach *Guillimannus* († 1612), de Rebus Helvetiorum p. 372 hätte der Neubau schon im Jahre 1283 begonnen: sub Rudolfo Imperatore templum totius Helvetiae amplissimum et nobilissimum D. Nicolao Episcopo DDD Friburgi condi coeptum. Fundamenta jacta anno Domini 1283. Es scheint indessen diese Angabe nur eine Verwechselung mit der Weihenachricht von 1182 zu sein, wozu noch kömmt, dass in der nächstdem zu erwähnenden Urkunde von 1314 ausdrücklich eines erst begonnenen Neubaus gedacht wird.

[5]) Recueil II. p. 57 convertendos in fabricam novae ecclesiae beati Nicholai.

[6]) A. a. O. II. p. 100 in fabricam praedictae novae ecclesiae incohatae.

[7]) A. a. O. III. p. 38. qui zelo quodam piae Karitatis inducti ecclesiam beati

richtet wird, dass bereits eine Anzahl neuer Altäre zur Aufstellung gelangt waren.[1]) Immerhin mochte bis dahin nicht viel mehr als der Rohbau, vielleicht auch nur ein Theil der Kirche zum Abschlusse gelangt sein, denn, wiewohl schon 1425 eine Weihe stattgefunden hatte,[2]) datirt noch vom Jahre 1430 eine der vielen Spenden, ein Ablass Martins V., welcher zu Gunsten des Kirchenbaus verabfolgt wurde[3]) und beginnen seit Mitte des Jahrhunderts erst die Nachrichten über die Beschaffung der verschiedenen Kirchenzierden und des liturgischen Apparates.[4]) Geht daraus hervor, dass im Laufe des XV. Jahrhunderts das Langhaus in seiner jetzigen Form vollendet wurde, so ist es dagegen unbekannt, wie damals die östlichen Theile beschaffen waren, ob auch hier schon ein Neubau begonnen, oder inzwischen noch der Chor der älteren Kirche fortbestanden habe? Fast scheint es, dass letzteres der Fall gewesen sei, denn es wird berichtet, dass man im Jahre 1519 den Werkmeister Hans Feldner, nachdem er genügende Proben seines Talentes geliefert, mit dem Neubau eines Chores betraut habe.[5]) Dieser Chor, der auf dem Martini'schen Prospecte von 1606 abgebildet ist, bestand gleich dem heutigen aus zwei kurzen Jochen von gleicher Höhe und Breite wie das westlich vorliegende Langhaus und einem dreiseitigen Abschlusse. Zwischen den Streben öffneten sich die hohen zweitheiligen Maasswerkfenster. Indessen der Bestand dieses Werkes war von kurzer Dauer. Schon 100 Jahre nach der Vollendung lösten sich einzelne Steine aus dem Gewölbe und sah man sich gezwungen, einen abermaligen Neubau zu unternehmen, die Errichtung

---

Nicholay praedictam de novo ampliare et solenniter construhere curaverunt et adhoc cottidie concupiscunt.

[1]) A. a. O. III. p. 40 volumus quod dotes altarium jam de novo in dicta ecclesia nostra constructorum . . .

[2]) *Kuenlin* I. S. 290. *Rämy* und *Perroulaz* S. 13.

[3]) *Kuenlin* I S. 290. Nach dem Mémorial de Fribourg, VI. S. 155 hätte derselbe Papst schon im Jahre 1418 zu Gunsten des Kirchenbaus eine Verfügung erlassen. Von dem Eifer mit dem man das Werk unterstützte, zeugt auch ein Beschluss vom Jahre 1371, wonach das beste Kleid einer Frau, die sterbend mehr als 100 Livres hinterliess, der Kirchenfabrik zukommen sollte, doch konnten die Erben dasselbe gegen eine Zahlung von 20 Sols behalten. Recueil IV. S. 79. *Kuenlin*, S. 289.

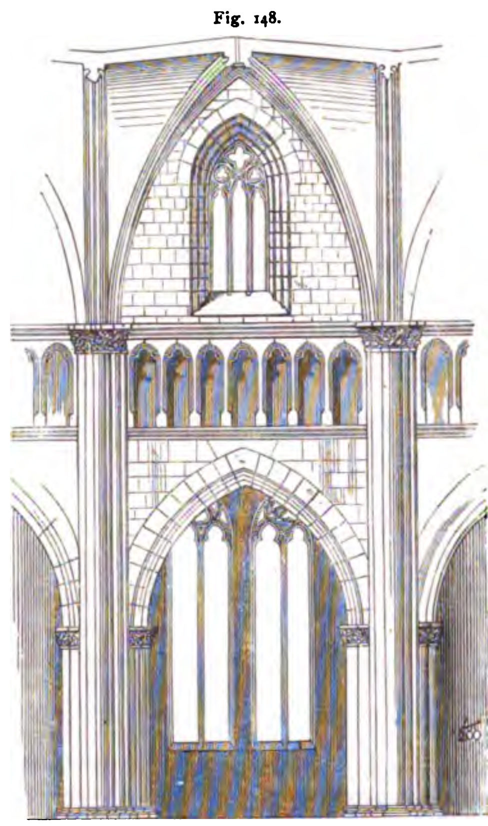
[4]) Nachdem schon um 1425 die erste Orgel aufgestellt worden war (*Kuenlin* I S. 290) folgte 1458 die Errichtung der Kanzel (S. 421 oben). 1464 verfertigte *Ulrich Wagner* das schöne Chorgitter und zwischen 1473 und 1474 noch mehrere andere Metallarbeiten (*Rämy* und *Perroulas* S. 4). 1475 bis 1477 wurde von *Christian Herter* der grosse Kandelaber im Chor gemacht (*Blavignac*, Clocher S. XX.) 1475—77 fertigte *Antoine de Peney* die Chorstühle. (*Blavignac* a. a. O. S. XX und 87.

[5]) *Rämy* und *Perroulaz* S. 7. *Kuenlin* I S. 294.

des gegenwärtigen Chores, der 1627 durch Peter Winter begonnen und 1631 vollendet wurde.[1])

Das Langhaus (Fig. 148),[2]) das erst nachträglich durch Hinzufügung zweier Kapellenreihen erweitert wurde, ist von dreischiffiger Anlage. Das Hauptschiff besteht aus fünf Jochen, die, ein Einziges ausgenommen, wie die der Seitenschiffe, mit einfachen Kreuzgewölben bedeckt sind. Vier Stützenpaare, kräftige Bündelpfeiler, denen ähnliche Halbpfeiler an den Langwänden entsprechen, tragen die spitzbogigen Archivolten. Darüber herrscht ein Triforium, aus einfachen Pfeilerarcaden gebildet, ein Schmuck der hier zum letzten Male erscheint und wohl auf französische Vorbilder zurückweist. Ein Gurtgesimse über demselben bezeichnet das Auflager der Schildbögen, deren jeder ein einziges Maasswerkfenster umschliesst. Das Ganze überrascht durch gute Verhältnisse und eine edle Einfachheit. Im Einzelnen dagegen ist schon eine gewisse Trockenheit und mitunter wohl auch ein Hang zu gekünstelten Formen nicht zu verkennen.

Fig. 148.



* Stiftskirche S. Nicolas zu Freiburg.

So ist namentlich die Bildung der Pfeiler, trotz der vielen Dienste, deren nicht weniger als 16 durch dreieckige Zwischenglieder und Hohlkehlen mit dem Kerne verbunden sind, eine recht nüchterne und einförmige. Es fehlt eine scharfe Sonderung der einzelnen Glieder und der deutliche

[1]) *Rämy* und *Perroulaz* a. a. O.

[2]) Die hauptsächlichsten *Maasse* sind folgende: Gesammtlänge im Inneren einschliesslich der Thurmhalle m. 69,30. Gesammtbreite im Schiff einschliesslich der Kapellenreihen m. 26,90, ohne Kapellenreihen m. 22. Breite des Mittelschiffes (aus dem Mittel in der Längenachse der Pfeiler gemessen) m. 10,60. Länge des Schiffes (ohne die Thurmhalle) m. 38. Länge des Chores m. 19,10. Breite des Chores m. 9,60.

Wechsel starker und schwächerer Dienste, der dem frühgothischen Pfeiler ein so rüstiges Ansehen verleiht. Diese schwerfällige Monotonie wird noch verstärkt durch die Bildung der Kapitäle, die ohne Rücksicht auf die einzelnen Dienste wie ein Kranz den Pfeiler umgeben und nur im Mittelschiffe von den zur Aufnahme der Quergurten und Diagonalrippen emporsteigenden Diensten unterbrochen werden. Der Schmuck der sämmtlichen Kapitäle, die der westlichen Pfeiler ausgenommen, welche mit wunderlichen Halbwesen, fischgeschwänzten Menschen und Thieren, verziert sind, besteht aus Blattornamenten, die in losen Bündeln den Kelch umgeben. Das Profil der Archivolten zeigt eine schwerfällige Häufung von tief geschwungenen Hohlkehlen und platt gedrückten Wulsten. Auch in dem Maasswerk der Fenster sind allerlei spielende Formen zu gewahren. Der Chor besteht aus zwei kurzen Jochen mit dreiseitigem Abschlusse. Ein flaches Netzgewölbe mit zahlreichen bildgeschmückten Schlusssteinen bedeckt das Ganze. Gleichzeitig mit der Errichtung dieses Chores im XVII. Jahrhundert scheint denn auch ein Umbau des Langhauses stattgefunden zu haben, denn die Ansicht auf dem Martini'schen Prospecte zeigt, dass die Seitenschiffe noch im Jahre 1606 unmittelbar von den durch die Strebepfeiler verstärkten Umfassungsmauern begrenzt wurden. In der That sind die Streben auch jetzt noch vorhanden aber sie sind am Aeusseren nur oberhalb des Daches sichtbar. Es folgt daraus, und dafür spricht auch der Stil der neuen Einbauten, dass erst nachträglich die alten Umfassungsmauern durchbrochen und neue in gleicher Flucht mit den Fronten der Strebepfeiler errichtet wurden, wodurch eben zwischen den nunmehr nach Innen statt nach Aussen vorspringenden Streben der Raum für die die Seitenschiffe begleitenden Kapellenreihen gewonnen wurde.

Das Aeussere ist schmucklos bis auf die Westfronte und die südliche Eingangspforte, die zu den zierlichsten Bauten dieser Art gehört, welche die Schweiz aus dem XIV. Jahrhundert besitzt. Zu dem eigentlichen Portale, das sich in der alten Umfassungsmauer öffnet, führt eine zwischen den Streben eingebaute Vorhalle, deren äussere Fronte einen höchst originellen Schmuck mit durchbrochenen Spitzgiebeln zeigt. Ein weiter horizontal übermauerter Spitzbogen, von Strebe zu Strebe gespannt, bildet den oberen Abschluss. Darunter öffnet sich die äussere Pforte, überragt von einer Gruppe offener Bögen und Spitzgiebel, die von schlanken Stäben getragen werden. Derselbe Schmuck wiederholt sich in Form einer Blendarchitektur zu beiden Seiten des Portales. Zu dieser reichen Gliederung gesellt sich endlich eine Anzahl figürlicher Sculpturen: die Halbfiguren der Propheten und Apostel in den Leibungen des Thürbogens, die Gestalten der thronenden Madonna zwischen anbetenden Königen und der klugen und thörichten Jungfrauen in den Spitzgiebeln

über und neben dem Portale, Standbilder, die, soweit sie nicht durch moderne Bildwerke ersetzt sind, noch ganz den strengen Stil des XIV. Jahrhunderts zeigen.

Wie stattlich die Kirche S. Nicolas sich darstellt, die Länge der Zeit, welche ihr Bau erforderte, wäre kaum erklärlich, wenn nicht gleichzeitig ein anderes Unternehmen einen Theil der ausübenden Kräfte und die Gelder der Baukasse in fast noch höherem Grade beansprucht hätte. Was nämlich so oft die Vollendung solcher Bauten verzögerte, das war die Errichtung der grossen Thürme und ein solcher durfte auch hier nicht fehlen, ja der Bau desselben scheint geradezu die Hauptsorge der leitenden Kreise gebildet zu haben, denn aus den zahlreichen Documenten, welche glücklicher Weise erhalten sind, ersieht man, dass fast zwei Jahrhunderte lang an diesem Werke gearbeitet wurde.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass in dem ersten Plane schon die Errichtung eines westlichen Thurmes vorgesehen war, und wirklich glaubt man denn auch in seinen unteren Etagen die ältesten Theile des gegenwärtigen Gebäudes zu erkennen. In dem Erdgeschosse sowohl, durch welches der Zugang zum Hauptschiffe führt, als auch in der folgenden Etage, die sich in Form einer Empore nach der Kirche öffnet, sind die Wände hier mit kielbogigen und dort mit halbkreisförmigen Säulenarcaden geschmückt, deren Knäufe noch die strenge frühgothische Bildung zeigen.

Leider fehlen die Nachrichten über den Beginn und den ersten Fortgang dieser Unternehmung. Erst vom Jahre 1470 an sind solche erhalten. Bis dahin nämlich, sei es, dass man sich mittlerweile auf den Ausbau der Kirche beschränkte, oder dass überhäupt die Mittel der Fabrik erschöpft waren, scheint der Thurm nicht über das Dach des vorliegenden Mittelschiffes hinausgeführt worden zu sein.[1]) Erst jetzt wurden neue Materialien beschafft, die Arbeiten wieder aufgenommen, und zwar unter der Leitung des Meisters George du Jordil oder du Gerdil, den man eigens von Genf berufen hatte.[2]) Jordil, der sich bis zu seinem im Jahre 1475 erfolgten Hinschiede an dem Bau bethätigte, galt früher für den eigentlichen Schöpfer des Thurmes von S. Nicolas.[3]) Es ist diess eine irrthümliche Annahme, denn sein Antheil beschränkt sich auf die Fortsetzung des Werkes zu dem, wie nächstens gezeigt werden soll, schon längst vor seiner Ankunft die Vorstudien und Entwürfe gemacht worden waren. Nach Jordils Tod

[1]) *Blavignac*, Comptes de dépenses de la construction du clocher de S. Nicolas etc. pag. XXXVII.

[2]) *Blavignac* a. a. O. S. XV—XVIII und S. 9. Ueber die Einzelnheiten des Fortgangs S. XXXVIII.

[3]) Alterthümer und historische Merkwürdigkeiten der Schweiz Bd. I. S. 2. Dasselbe lassen auch *Rämy* und *Perroulaz* p. 14 errathen

scheint ein neuer Stillstand eingetreten zu sein und zwar bis 1479,[1]) wiewohl schon drei Jahre vorher ein Architekt Namens Claude seine Dienste anerboten hatte.[2]) Auch später fehlen die Rechnungen bis 1483, von welchem Jahre an wieder die Kunde von neuen Meistern erscheint.[3]) Neun Jahre später, 1492, scheinen die letzten Arbeiten an dem Thurme ausgeführt worden zu sein, der endlich 1540 den mangelhaften, noch vorhandenen Abschluss erhielt.[4])

Es leuchtet ein, dass ein Werk von so stattlichen Dimensionen nicht ohne umfassende Vorbereitungen in Angriff genommen wurde, und dass auch eine Umschau unter ähnlichen Bauten in der näheren und weiteren Umgebung nicht ausblieb. So geht aus den Rechnungsbüchern hervor, dass noch im Jahre 1470, als mithin der Bau schon längst begonnen hatte, zwei Abgesandte nach Lausanne kamen, um den Thurm der dortigen Kathedrale zu besichtigen.[5]) Ein Einfluss desselben auf den Thurm von S. Nicolas ist nun freilich nicht zu constatiren, sehr wahrscheinlich, dass es sich diessmal mehr um specielle Studien, etwa technischer Einzelnheiten handelte. Um so wichtiger ist dagegen die Nachricht von einem anderen Besuche, der 21 Jahre vorher von Notabeln Freiburgs einem deutschen Dome erstattet wurde. Im Jahre 1449 nämlich, so melden die Geschichtsschreiber dieser Stadt, waren auf Befehl Herzog Albrechts von Oesterreich, der damals Freiburg besuchte, eine Anzahl der angesehensten Mitglieder des Rathes auf brutalste Weise gefangen genommen und nach Freiburg im Breisgau abgeführt worden.[6]) Bevor sie nach Erlegung schweren Lösegeldes in ihre Heimath zurückkehrten, ward den Gefangenen die Besichtigung des Münsters gestattet, worüber noch ein kurzer Bericht und in demselben das Verzeichniss der hauptsächlichsten Maasse erhalten ist, nach welchen der Thurm errichtet sein sollte.[7])

An diese geschichtlich beglaubigte Nachricht knüpft sich nun die weitere Kunde, dass die Gefangenen den Plan dieses schönsten unter

---

[1]) *Blavignac* a. a. O. S. XXXVIII.

[2]) Er nannte sich Claude, maître d'Irlens a. a. O. S. XIX.

[3]) A. a. O. S. XIX. Inzwischen muss doch schon vorher an dem Thurme gebaut worden sein, denn schon um Pfingsten 1477 konnten die im Burgunderkriege erbeuteten Glocken von Romont in dem Thurme aufgehängt werden. An der Treppe ferner, die zu der Etage führt, wo die kleinen Glocken hängen, findet sich das Datum 1481 (*Blavignac* S. XXXIX und XL, endlich wären nach *Rämy* und *Perroulas* S. 14 im Jahre 1484 die 4 Fenster des Stockwerkes, wo sich die grossen Glocken befinden, vollendet worden.

[4]) *Blavignac* S. XLI.

[5]) *Blavignac*, a. a. O. S. XV. und 6.

[6]) Vgl. hierüber *Kuenlin*, Dictionnaire I S. 242 u. ff.

[7]) Die betr. Stelle aus der Chronik des *Jacob Cudrefin*, eines der Gefangenen, abgedr. bei *Blavignac*, Clocher S. XIV.

den deutschen Thürmen nach Hause gebracht, um denselben als Norm für den eigenen Bau zu benutzen.[1]) Eine Bestätigung dieser Nachricht ist nirgends zu finden, dagegen bewahrt wohl das Freiburgische Staatsarchiv eine grosse Pergamentrolle, auf welcher von einer Hand des XIV. oder XV. Jahrhunderts die Entwürfe zweier Domfaçaden gezeichnet sind.[2]) Der schmale, sehr ungenau zugeschnittene Streifen ist aus drei Blättern zusammengesetzt. Seine Länge beträgt M. 1,615, die obere Breite M. 0,15, die untere 0,335. Auf beiden Seiten befindet sich eine Zeichnung, beide die Hälfte einer Thurmfaçade darstellend, deren eine die ganze Höhe der Pergamentrolle einnimmt. Die Ausführung beider Risse ist eine sehr einfache. Nur wenige Theile: die Kreuzblume des kleineren Thurmes und auf dem zweiten die grossen Wasserspeier sind mühsam und fleckig mit der Feder schraffirt, versuchsweise ohne Zweifel, denn sonst ist alles mit einfachen Linien gezeichnet, bald mit Zirkel und Reissfeder, oft auch von freier Hand, rasch, aber ohne Routine, nicht selten sogar sehr flüchtig, wie dies die sorglos wiederholten Striche, die schlechte Führung der Curven und Profile und das meist sehr ungenaue Zusammentreffen der Bögen mit den senkrechten Linien beweist. Von einer Kenntniss perspectivischer Regeln ist nicht die Rede, man ersieht diess aus dem grösseren Plane, wo der seitliche Spitzgiebel, welcher den Abschluss des Achtecks bildet, in eine ganz schiefe Stellung geräth und erkennt diesen Mangel aus der ungebührlichen Grösse der Wasserspeier, deren Wiedergabe zudem einen sehr ungeübten Zeichner bekundet. Gewiss darf man annehmen, dass beide Risse von der nämlichen Hand gezeichnet wurden, denn die Technik ist hier wie dort die gleiche, in beiden erkennt man dieselben Nachlässigkeiten und Eigenthümlichkeiten in der Wiedergabe gewisser Details. Die Herkunft dieses merkwürdigen Documentes ist unbekannt, kein Zweifel indessen, dass sich dasselbe von Alters her in Freiburg befand, und dass diese Entwürfe auch wirklich dazu bestimmt waren, als Norm für den Ausbau des dortigen Thurmes zu gelten.

Das erste Project (Taf. II Fig. 1) ist trotz dem Reichthum angewandter Details eine ziemlich mittelmässige Composition. Der untere Theil des Thurmes ist von den Seitenschiffen eingeschlossen und mit den Fronten derselben zu einer gemeinschaftlichen Façade verbunden. Erst zwischen den Strebebögen, die seitwärts ansteigend dem Schube des Mittelschiffes entgegenwirken, löst sich der quadratische Hochbau, von riesigen Fenstern durchbrochen und bekrönt mit einer Balustrade, hinter welcher der undurchbrochene Spitzhelm beginnt. Ein Aufwand mannig-

---

[1]) *Rämy* und *Perroulas* S. 13.

[2]) Nr. 36 Geistliche Sachen.

facher Details schmückt die Fronte zu ebener Erde. Schlanke Streben begleiten den Mittelbau bis zu dem Punkte, wo derselbe frei über den Seitenschiffen emporsteigt. Letztere sind von grösseren Widerlagern flankirt, die thurmartig in vier Etagen sich verjüngen, gefolgt und bekrönt von luftigen Tabernakeln und Fialen. Zwischen diesen Streben sind die Seitenschiffe durch Balustraden gegliedert, deren eine, der krönende Abschluss, auch vor dem Mittelbau sich fortsetzt, die andere die Basis eines grossen Fensters bildet, unter welchem die Nebenpforte ins Innere führt. Noch reicher, wenn auch keineswegs mustergültig, ist die Ausstattung des Mittelbaus. So fällt hier sogleich die willkürliche Bildung des Eingangs auf. Statt sich mit Einem bedeutsamen Portale zu begnügen, zog es der Künstler vor, eine Doppelpforte anzubringen, wobei nun diese Eingänge, weil ihr Maass durch gegebene Verhältnisse bedingt war, noch kleiner als die der Seitenschiffe ausfielen. Es war also nöthig, sollte der Mittelbau dennoch sich auszeichnen, seine Bedeutung auf andere Weise hervorzuheben. In der Mitte über dem Eingange zunächst, wo auf hochragender Console ein Standbild errichtet werden sollte, öffnet sich ein grosses Spitzbogenfenster und darüber eine Rosette zwischen Wimpergen, die über die Balustrade emporragen und dann mit schlanken Fialen bekrönt sind. Auf solche Weise war nun wohl ein reicher, aber keineswegs ein solcher Schmuck geschaffen, welcher der Bedeutung der Hauptpforte entsprochen hätte, denn auch so war das Missverhältniss zu den Seitenportalen noch immer bemerkbar. Diess fühlte der Architekt und nahm jetzt seine Aushülfe zu einer förmlichen Scheinarchitektur, indem er die Fronten der Strebepfeiler durch einen frei vor der Façade schwebenden Bogen verband, der nun wirklich mit seinen Fialen und dem mittleren Spitzgiebel eine effectvolle Umrahmung der Doppelpforte und des über derselben befindlichen Fensters bildet. In schroffem Gegensatze zu dieser verschwenderischen Pracht steht nun die nüchterne Behandlung des Hochbaus, der unverjüngt in Einem Zuge bis zur Plattform emporsteigt, wo jäh und unvermittelt hinter vier Fialengruppen die achteckige Pyramide anhebt.

Glücklicher und interessanter ist das zweite Project (Taf. II Fig. 2), in dem nun deutlich der Einfluss eines fremden Bauwerkes zu erkennen ist, denn das Ganze ist eine bloss in dem mittleren Theile modificirte Copie des Münsterthurmes zu Freiburg im Breisgau.[1]) Hier wie dort besteht der Thurm aus drei Hauptbestandtheilen: dem quadratischen, von

---

[1]) Aufnahmen desselben bei *Kallenbach*, Chronologie der deutsch-mittelalterlichen Baukunst. Taf. 42. und in den Denkmalen deutscher Baukunst des Mittelalters am Ober-Rhein. Heft II Taf. 1 u. f.

kreuzförmig vortretenden Strebepfeilern flankirten Unterbau, dem daraus hervorwachsenden Octogon und der achteckigen Pyramide des Helmes, eine Anordnung, die schon in den französischen Bauten des XIII. Jahrhunderts festgestellt, aber später erst, und zwar in deutschen Werken zur vollendeten Ausbildung gelangt war. Was zunächst den Thurm von Freiburg vor späteren Bauten und ganz besonders auch vor unserem Risse No. 1 auszeichnet, die schlichte Behandlung der unteren Theile, die als die tragenden und zumeist belasteten nur mit den nothwendigsten Gliederungen versehen sind, das zeigt auch unser Project. Im Gegensatze zu dem ersten Entwurfe ferner, wo sich die Fronten des Thurmes und der Seitenschiffe zu Einer Façade verbinden, sollte dieser zweite Thurm sich frei von seitlichen Anbauten vor der Mitte des Langhauses erheben, zu ebener Erde die Vorhalle enthaltend. Ein weites und hohes Portal, von einer Wimperge bekrönt, bildet den Zugang zu derselben. Darüber öffnet sich ein grosses Fenster, worauf ein kräftiges Gesimse und gleich diesem eine um die Strebepfeiler vorgekröpfte Balustrade den Unterbau abschliesst. Sonst fehlt jeder Schmuck, die Fialen ausgenommen, welche die Streben begleiten. Nur einfache Gesimse gliedern die Massen, die in zunehmend höheren Absätzen sich verjüngen. Auch das Verhältniss des folgenden Theils, des Otogons, zu dem quadratischen Unterbau ist ungefähr das nämliche wie an dem deutschen Dome: die Höhe des Achtecks übertrifft die des Unterbaus nur um ein Geringes. Dagegen erkennt man wohl auf den ersten Blick die Schwäche des Reproducenten in der ungeschickten Lösung des Ueberganges. An dem Münster von Freiburg i. Br. beginnt das Herauswachsen des Octogons schon unterhalb der Balustrade, indem sich hier der viereckige Bau derart verjüngt, dass seine Fronten genau den correspondirenden Seiten des darauf folgenden Octogons entsprechen. Die Basis des Achtecks ist also schon hier gebildet und ebenso beginnen sich neben derselben die Strebpfeiler zu entwickeln, die, im Grundrisse ein gleichseitiges Dreieck bildend, die Schrägseiten des Octogons begleiten und dann mit einem zierlichen Aufbau von Fialen bekrönt sind. Die vier übrigen Seiten des Achtecks sind in ihrer ganzen Höhe mit dünnen Stäben gegliedert, zwischen denen sich in zwei Etagen die Schallfenster öffnen, unten von kleineren Spitzgiebeln, die oberen von prächtigen Wimpergen überragt. Gewiss, glücklicher, einfacher und origineller zugleich, als diess hier geschah, könnte die Lösung des Uebergangs kaum gefunden, ein edleres Verhältniss beider Theile zu einander und eine kraftvollere Gliederung mit gleichen Mitteln nicht wieder erreicht werden. Das Geistvolle dieses Entwurfes erkennt man denn auch sofort, wenn man damit den Riss No. 2 auf unserer Tafel vergleicht. Von dem Punkte an, wo der Künstler Eigenes schuf, ist eine gewisse

Trockenheit und Unbehülflichkeit zu beobachten. Zwar sind auch hier Erinnerungen an das deutsche Muster nicht zu übersehen, allein man vermisst die geistreiche Lösung des Octogons aus dem quadratischen Unterbau und es fehlt die rüstige Kraft der Gliederung, die sich dort in dem wohl abgewogenen Verhältnisse zwischen den horizontalen und senkrechten Linien ausspricht. Plötzlich, ohne jegliche Vorbereitung hebt das Achteck hinter der Balustrade an, gefolgt, so scheint es, von ähnlichen Streben, wie solche den Hochbau des deutschen Thurmes begleiten.[1]) Allein während dort diese Vorsprünge schon über dem ersten Drittel des Octogons absetzen und dann mit schlanker Spitze vor den oberen Fenstern austönen, steigen hier die Streben in einem Zuge bis fast zum zweiten Drittel des Achtecks empor. Einmal so weit, war ein kräftiger Abschluss nun dringend geboten. An dem deutschen Thurm genügte schon tiefer ein leichter Kranz, der die Basis der Fialen auf den Strebepfeilern bezeichnet und sich lediglich auf die Letzteren bezieht. Hier dagegen, sollte das Verhältniss des Octogons zu dem Unterbau überhaupt nicht ein völlig ungebührliches werden, war nur mit einem Generalabschlusse zu helfen, der da, wo die grossen Fenster beginnen, in Form eine Balustrade den ganzen Thurm umgiebt. Von hier an folgt unser Entwurf wieder dem deutschen Vorbilde. Nur in Einem Punkte herrscht Abweichung: in dem Verhältniss der vier Fialengruppen, welche, da sie erst hinter der Balustrade anheben, nothwendiger Weise die Fenster in ihrer ganzen Höhe maskiren. Sonst aber ist die Uebereinstimmung zwischen den beiden Compositionen eine bis ins Detail gehende. Hier wie dort gewahrt man dieselbe Bildung der Fialen, die vor den Schrägseiten des Octogons aus sechseckigen Tabernakeln emporwachsen, die gleiche Form und Grösse der Fenster, die von Spitzgiebeln mit reichem Maasswerk überragt werden, völlig übereinstimmend ist ferner der Abschluss hinter den Wimpergen und beim Beginn des Helmes endlich, den ein Kranz von Fialen umgiebt, erkennt man sogar die nämliche Form des Maasswerkes, das die Oeffnungen zwischen den mit Krabben besetzten Stäben füllt.

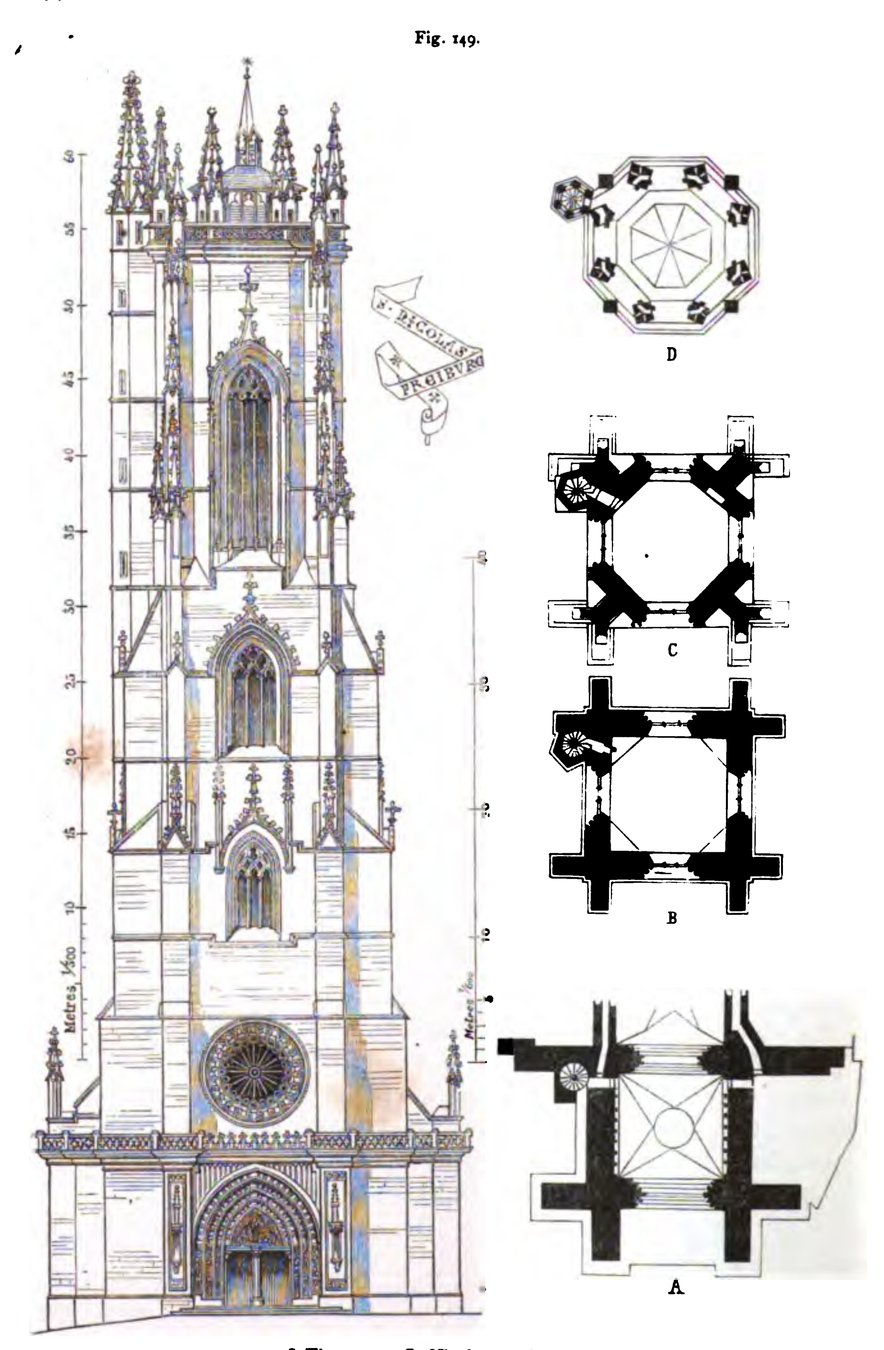
Die Frage, ob diese Entwürfe, wie die Ueberlieferung meldet, ein Erwerb jener freiburgischen Gefangenen waren, ist kaum zu beantworten, sicher ist nur, dass beide unberücksichtigt blieben, wenn anders nicht eine schwache Erinnerung an das erste Project in dem Portalschmucke des südlichen Seitenschiffes zu erkennen ist. —

Der jetzige Thurm (Fig. 149)[2]) ist ein hochgewachsener Bau, der

[1]) Darauf deuten die Fialengruppen hinter der oberen Balustrade, die unmöglich existiren könnten, wenn ihnen nicht der Raum auf den dreieckig vorspringenden Streben geboten wäre.

[2]) Nach den im Staatsbaubureau befindlichen Aufnahmen.

Fig. 149.



* Thurm von S. Nicolas zu Freiburg.

sich in der Breite des Mittelschiffes vor der westlichen Façade erhebt. Derselbe besteht aus drei Hauptbestandtheilen: dem niedrigen Erdgeschosse, dessen Abschluss ein weit ausladendes Gesimse und über demselben eine Balustrade bildet, einem viereckigen Hochbau von kreuzförmig vortretenden Streben begleitet, die in drei Absätzen sich verjüngen und dann mit schräger Abdachung den Uebergang zum Achteck vorbereiten. Zwischen diesen Streben ist die Schauseite des Thurmes in drei Etagen von Fenstern durchbrochen, zu unterst, über der Balustrade, von einer prächtigen Rosette und höher von zwei Maasswerkfenstern, das untere von Fialen begleitet und gleich dem zweiten von einem Kielbogen überragt. Leichte Gurten in regelmässigen Abständen gliedern die Mauern und Streben, dort die Basis der Fenster und ihrer Bögen und hier den Abschluss der Streben unter den Schrägen und Giebeln bezeichnend. Sonst ist das Ganze schmucklos, nur kleine Fialen und Kreuzblumen bekrönen die Widerlager. Auch der dritte Theil, das schlanke Achteck, das, gefolgt von einem sechseckigen Treppenthurme, in Einem Zuge bis zur Plattform emporsteigt, entbehrt eines ausführlichen Schmuckes. Ein hohes Spitzbogenfenster öffnet sich auf jeder der vier Hauptseiten, die übrigen sind von schräg aus der Mitte vortretenden Strebepfeilern begleitet, die in vier Absätzen von dünnen Fialen gefolgt werden. Eine Pyramide fehlt, der jetzige provisorische Abschluss besteht aus einem achteckigen Pavillon, den ein Kranz von übereck gestellten Fialen umgiebt.

Man kann sich bei näherer Betrachtung dieses Thurmes der Ansicht nicht erwehren, dass sein Aufbau ein viel zu schlanker und das Verhältniss des Octogons zu dem unteren Theile, wäre vollends der Ausbau des Spitzhelms gelungen, ein missliches ist. An dem deutschen Thurme, wie auf dem zweiten Project, entspricht die Höhe des viereckigen Unterbaues ungefähr derjenigen des Octogons. Hier dagegen übertrifft sie die letztere fast um das Doppelte. Dazu kömmt, dass dieser Eindruck jähen Emporsteigens noch wesentlich verstärkt wird durch die eintönige Bewegung der Massen. Nur einmal, viel zu tief, wird das Wachsthum durch eine kräftige Horizontale, durch die Balustrade über dem Portal unterbrochen; von da an steigt der Bau fast unmerklich verjüngt bis zu dem Achteck empor. Vielleicht erklärt sich dieses Missverhältniss aus irgend einer Umänderung, welche das ursprüngliche Project während des Baues erlitt. Bis zu der Höhe, wo die Streben über dem ersten Spitzbogenfenster sich abdachen, ist das Verhältniss des Thurmes ein untadelhaftes und könnte derselbe, würde hier schon der Uebergang zu dem annähernd gleich hohen Achteck beginnen, eine günstige Wirkung nicht verfehlen. Nun folgt aber statt dessen ein neues Stockwerk, wieder viereckig und wieder von einem Fenster durchbrochen, neben dem sich die Streben in gleicher

Weise abdachen, eine müssige Wiederholung mithin, durch welche denn auch vor Allem die Schönheit der Verhältnisse beeinträchtigt wird. Man darf wohl annehmen, dass bei ununterbrochenem Fortbau dieser Fehler vermieden und eine frühere Lösung des Uebergangs versucht worden wäre. Nun erfahren wir aber, dass gerade da, wo das erste Spitzbogenfenster sich öffnet, der Bau unterbrochen und erst seit den siebziger Jahren des XV. Jahrhunderts wieder in Angriff genommen wurde.[1]) Dass nunmehr neue Anschauungen und voraus der Wunsch sich geltend machte, durch eine gesteigerte Höhe den älteren Entwurf zu übertreffen, kann bei der Richtung der damaligen Zeit nicht befremden und erklärt denn eben den Missgriff, den man durch Einschaltung jener zweiten Etage beging. Was nun den folgenden Theil, den achteckigen Hochbau betrifft, so wird es kaum zu bestimmen sein, ob demselben, so, wie er zur Ausführung gelangte, der erste Entwurf, oder ein neues, erst um 1470 entstandenes Project zu Grunde liegt? Wahrscheinlich ist Letzteres der Fall, denn, wäre derjenige Bau, an den hier Manches erinnert, schon früher bekannt gewesen, so dürften Anklänge an denselben auch in den unteren Theilen nicht fehlen, ich meine nämlich die Erinnerungen an das freiburgische Münster im Breisgau, die auch hier wieder deutlich an dem Hochbau sich zeigen, jetzt freilich in einer anderen Form als in dem früher beschriebenen Risse, in den Grundzügen nur, während das Einzelne durchaus frei und selbständig behandelt ist. So stimmt z. B. der terrassenförmige Uebergang vom Viereck zum Octogon sehr wohl mit dem deutschen Bau überein; hier wie dort öffnen sich die Schauseiten des Achtecks mit einem hohen Fenster, während die Schrägseiten von Streben begleitet sind. An dem schweizerischen Thurme allerdings zeigen dieselben eine andere Form; sie treten als rechtwinkelige Massen schräg aus der Mitte hervor und folgen derselben schwach verjüngt bis zu dem Punkte, wo die Plattform das Ganze abschliesst. Dass diese Letztere endlich eine spätere Zuthat sei, ist kaum zu bezweifeln, denn, sollte den Bau, wie ursprünglich wohl beabsichtigt war, ein Spitzhelm bekrönen, so wäre die Verbindung desselben mit einer solchen Basis sehr misslich ausgefallen. Man darf also annehmen, dass es auch hier auf eine monumentalere Bekrönung abgesehen war und dann erst auf dieselbe verzichtet wurde, als die Mittel zu fehlen und die Wünsche Aller nach rascher Vollendung des Werks sich zu regen begannen.

Ausser S. Nicolas besitzt Freiburg noch zwei kirchliche Denkmäler aus spätgothischer Zeit: die kleine Kirche S. Jean, sie enthält einen Lettner mit frei unter der Decke vortretenden Rippen, und die Kirche des

[1]) *Blavignac*, Clocher. p. XXXVII.

ehemaligen Augustinerklosters.[1]) Das Schiff und der Chor, die ursprünglich mit flachen Dielen bedeckt waren, sind völlig kahl, selbst die Fenster entbehren der Füllung, nur diejenigen im Halbpolygon sind durch steinere Pfosten gegliedert, über denen das Mittelfenster ein complicirtes Maasswerk umschliesst. Sechs Stützen, Rundpfeiler, trennen die Schiffe. Die Basamente und die spitzbogigen Archivolten sind gothisch gebildet, die Kapitäle dagegen zeigen die toscanische Form, woraus man entweder auf eine sehr späte Entstehung des Schiffes, oder auf einen nachträglichen Umbau desselben zu schliessen hat.

Gleichzeitig mit der Errichtung der Freiburger Stiftskirche wurde auch in dem benachbarten Hauterive gebaut. Damals, so scheint es, genügte die alte Choranlage nicht mehr. Ohne Zweifel war sie, ähnlich derjenigen von Bonmont, mit einfachen Tonnengewölben bedeckt, jetzt wurden dieselben durch zierliche Kreuzgewölbe ersetzt, deren zwei, ein kurzes den der Vierung zunächst befindlichen Raum, und ein längeres das viereckige Altarhaus überspannt. Aus derselben Zeit stammt ferner das schöne Maasswerkfenster, das beinahe die ganze Breite und Höhe der östlichen Chorwand einnimmt,[2]) und die an den nördlichen Querschiffflügel angebaute Kapelle, ein kleiner aber höchst eleganter Bau, drei Joche lang und mit dreiseitigem Abschluss versehen. Endlich ist anzunehmen, dass im Zusammenhang mit diesen Bauten auch eine Veränderung im Kreuzgange vorgenommen worden sei, denn nur unter der höchst gewagten Voraussetzung, dass die Säulenarcaden zu ebener Erde absichtlich in einem älteren Stile errichtet worden seien, wäre die gleichzeitige Entstehung der darüber befindlichen Gewölbe und Fenster denkbar. Während jene Arcaden nämlich den Halbkreisbogen und romanische Profile zeigen, kömmt in den Fenstern und Gewölben, hier öfters und in den Letzteren überall der Spitzbogen vor. Die Bildung der Rippen und der Schlusssteine ferner ist genau dieselbe wie in dem Chor der Kirche, endlich zeigen die Fenstermaasswerke so reiche und spielende Formen, dass sich die Entstehung dieser Theile, wozu auch der Quergang vor der Mitte des westlichen Flügels gehört, unmöglich über das XIV. Jahrhundert zurückdatiren lässt. Es ist somit anzunehmen, dass entweder der

---

[1]) *Hauptmaasse:* Gesammtlänge im Inneren circa m. 47,55. Länge des Chores circa m. 19, Breite desselben 7,83. Länge des Schiffes 27,65. Gesammtbreite desselben 15,82. Breite des Hauptschiffes (aus dem Mittel in der Längenachse der Pfeiler gemessen) 8,75.

[2]) Die Glasgemälde, welches dieses Fenster schmückten und 1855 in die Stiftskirche S. Nicolas zu Freiburg übertragen wurden, liess Abt Peter II. im Jahre 1322 fertigen. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Neue Folge. Organ des Germanischen Museums. Bd. VIII. 1861. S. 156.

Ausbau des Kreuzgangs erst jetzt vollendet, oder eine durchgreifende Erneuerung desselben vorgenommen worden sei, wobei dann, an die Stelle einer früheren Holzdiele etwa, die jetzigen Kreuzgewölbe mit ihren schmuckvollen Blattconsolen und den reich durchbrochenen Oberlichtern traten.

Unter den übrigen Bauten im Umkreise Freiburgs dürfte die Pfarrkirche von Romont die älteste sein. Sie wurde einer unverbürgten Nachricht zufolge im Jahre 1296 vollendet, scheint dann aber 1434 sammt dem grössten Theile der Stadt ein Raub der Flammen geworden zu sein. denn es wird gemeldet, dass 13 Jahre später ein Neubau des Chores vollendet und 1452 (?) eine Weihe der Kirche durch den Bischof von Lausanne vorgenommen worden sei.[1]) Der Bau, so wie er heute besteht, ist von dreischiffiger Anlage. Vor der Westseite liegt, von seitlichen Kapellen begleitet, eine geräumige Vorhalle. Das Hauptschiff besteht aus fünf kurzen Jochen, denen ebenso viele Kreuzgewölbe in jeder der Abseiten entsprechen. Dann folgt der Chor, der annähernd gleich hoch wie das Mittelschiff mit zwei quadratischen Kreuzgewölben auf hochschwebenden Consolen bedeckt und geradlinig geschlossen ist. An der Nordseite des Chores, vor dem östlichen Abschluss des Seitenschiffes, erhebt sich der elegante viereckige Glockenthurm. Das Innere der Kirche ist dürftig ausgestattet und die Behandlung aller Einzelnheiten eine sorglose, fast bäurische zu nennen. Zudem sind auf den ersten Blick die Bestandtheile zweier verschiedener Epochen zu unterscheiden. So fällt besonders die ungleiche Bildung der nördlichen und südlichen Stützen auf. Erstere sind sechseckig und mit zwei Diensten versehen, die sich den stumpfen Kanten in der Querachse anschliessen. Im Mittelschiff steigt dieser Dienst, eine dünne Halbsäule, bis zu dem Punkte empor, wo ein schlichtes Kapitäl das Auflager der Rippen bezeichnet und hinter denselben der durch die Schrägseiten des Pfeilers gebildete Vorsprung sich allmälig auf die Stärke der Obermauern reducirt. Die Archivolten, die höchst unschön aus den Seitenwandungen der Pfeiler herauswachsen, sind reich und kräftig gebildet, die Fenster in den Abseiten, wo die Gewölbe der Wanddienste entbehren, mit schwülstigen Fischblasenmustern gefüllt. Alles spricht dafür, dass diese Theile, die Pfeilerstellung sammt dem anstossenden Nebenschiffe, erst nach der Katastrophe von 1434 errichtet worden seien. Anders verhält es sich wohl mit der zweiten Hälfte. Die Pfeiler der südlichen

---

[1]) Diese Nachrichten giebt *Kuenlin*, Dictionnaire géographique etc. du Canton de Fribourg II. p. 291—295. *Hauptmaasse:* Gesammtlänge im Innern (einschliesslich der Vorhalle) m. 53,40. Länge des Chores m. 15. Breite desselben m. 7,50. Höhe desselben m. 13,30. Länge des Schiffes (ohne die Vorhalle) 25,60. Gesammtbreite desselben 19,05. Breite des Hauptschiffes im Lichten circa m. 7. Höhe desselben m. 13,55.

Reihe haben die Form eines starken Rundpfeilers, dem sich überkreuz vier Halbsäulen anschliessen. Ein Kranz von Eichenlaub, Epheu- oder Weinranken, der den ganzen Pfeiler ohne Rücksicht auf dessen Gliederung umgiebt, bezeichnet den Beginn der Archivolten und der seitlichen Gewölbe. Darüber setzt sich im Hauptschiff der vierte Dienst, nur einmal noch durch eine ringförmige Gliederung unterbrochen, bis zu den Schildbögen empor. Diese Pfeilerbildung, die an Moudon erinnert, die Profilirung der Quergurten, der Archivolten, einiger Rippen und Fenster in dem anstossenden Seitenschiffe, wo die Gewölbe von kräftigen Wandvorlagen mit ähnlichen Kapitälen wie die vorhin beschriebenen getragen werden, sind Formen, die auf früheren Ursprung deuten und mithin sehr wohl zu der Annahme berechtigen, dass hier noch Theile der älteren 1434 zerstörten Kirche vorliegen. Der Hochbau freilich muss auch hier erst später errichtet worden sein, denn die Kapitäle, welche die Dienste unter den Schildbögen bekrönen, zeigen die nämliche Form wie die der gegenüber befindlichen Halbsäulen und ebenso erscheint in den Fenstern, welche hier in den Schildbögen angebracht worden sind, bereits ein fischblasenförmiges Maasswerk. Das Aeussere der Kirche ist unscheinbar, die Abseiten und die Südwand des Mittelschiffes sind von einfachen Strebepfeilern begleitet, während die Nordwand des Letzteren sowohl der Widerlager als der Fenster entbehrt. Den Hauptzugang im Westen bildet ein spitzbogiges Portal, dessen Tympanon ein Relief, die Gestalt des thronenden Heilandes zwischen den Emblemen der Evangelisten umschliesst.

Nicht künstlerischer Bedeutung, sondern lediglich ihres alterthümlichen, originellen Ansehens willen, ist sodann die Kirche des nahen Cistercienserinnenklosters Fille-Dieu zu erwähnen, ein Bau, der für den Typus einer mittelalterlichen Nothkirche gelten kann. Der viereckige Chor, vielleicht ein Rest der 1345 geweihten Kirche,[1]) besteht aus zwei Jochen, deren Kreuzgewölbe mit den einfachsten Rippen unterzogen sind. Darauf folgt das Langhaus, ein düsteres, stallähnliches Gebäude, das durch einfache Holzpfosten in drei Schiffe getheilt wird. Ein stumpfes Giebeldach herrscht über dem Hauptschiff, flache Dielen bedecken die Abseiten, in die nur spärliches Licht durch winzige und seltsam geformte Spitzbogenfenster dringt.

Auch im nordwestlichen Theile des Cantons Freiburg, in der fruchtbaren Niederung zwischen dem Murtner- und Neuenburgersee, sind einige Bauten aus spätgothischer Zeit zu nennen: die französische Kirche in Murten und die von Merlach (Meyriez), beide klein und einfach und bloss in dem Chore gewölbt; weiter landaufwärts die Kirchen von Carignan

[1]) *Kuenlin* a. a. O. I. p. 187.

und S. Aubin, die letztere mit einem Chore, der als der zierlichste in diesen Gegenden gerühmt wird. Bedeutender als diese Bauten ist die Pfarrkirche S. Laurent zu Estavayer (Stäffis) am Neuenburgersee. Ueber den Beginn des Baues ist nichts bekannt, doch geht aus sicheren Nachrichten hervor, dass derselbe um die Mitte des XV. Jahrhunderts noch nicht vollendet war[1]) und mit dieser Kunde stimmt auch der Stil dieses ziemlich nüchternen Gebäudes überein. Dasselbe ist von dreischiffiger Anlage, Haupt- und Seitenschiffe sind mit einfachen Kreuzgewölben bedeckt, wobei das Erstere, nur wenig höher als die Abseiten, einer selbständigen Beleuchtung entbehrt. Ueber dem östlichen Joche des Mittelschiffes erhebt sich, von viereckigen Pfeilern und den Wanddiensten neben dem Chorbogen getragen, ein drei Stockwerke hoher quadratischer Thurm. Die drei westlichen Joche werden von kurzen Rundpfeilern begrenzt, über denen, consolartig vorkragend, die ungegliederten Scheidebögen anheben. Noch höher lösen sich die Gewölbe, deren Rippen ohne Weiteres aus den Wänden hervorwachsen. In den Seitenschiffen dagegen, wie im Chore, sind Wanddienste angebracht, pilasterartige Vorsprünge ohne Kapitäle, von dünnen Dreiviertelssäulen zur Aufnahme der Schildbögen und Diagonalrippen begleitet. Der Chor besteht aus zwei Jochen und zeigt auch hier wieder geradlinigen Abschluss, eine Form, die sich seit dem XIII. Jahrhundert in der kirchlichen Architektur dieser Gegenden eingebürgert zu haben scheint.[2]) Die Ausstattung aller Einzelnheiten ist derb und nüchtern; so ist es z. B. auffallend, wie die Maasswerke in den sämmtlichen Fenstern des Schiffes nach Einer Schablone gebildet sind. Die Profilirung der Rippen und Gurtungen ist schlaff und die Form der Stützen, ganz abgesehen von der unschönen Verbindung mit den Archivolten, eine recht schwerfällige und ordinäre. Auch das Aeussere entbehrt eines ausführlichen Schmuckes, nur die Nordseite des Schiffes verbindet sich mit einer von zierlichen Balustraden bekrönten Treppenanlage zu einem Aufbau von wirklich malerischem Effecte.

In mancher Hinsicht übereinstimmend mit der eben geschilderten Anlage ist die am westlichen Ende des Bielersees gelegene Abteikirche

---

[1]) Vgl. den Visitationsbericht des Bischofs von Lausanne Georges de Saluces (1440—61) in den Archives de la société d'histoire du Canton de Fribourg III cahier. Fribourg 1848 p. 286. *Hauptmaasse*: Gesammtlänge im Innern circa m. 30 Gesammtbreite des Schiffes circa m. 19. Breite des Mittelschiffes (aus dem Mittel in der Längenachse der Pfeiler) m. 8,53. Länge des Chores ca. m. 13, Breite desselben m. 7,22. Höhe des Mittelschiffes m. 11,50, der Abseiten m. 8.37.

[2]) Dieselbe Form zeigen die Chöre der Pfarrkirchen von *Moudon* und *Payerne* aus dem XIII. Jahrhundert und die aus späterer Zeit stammenden Chöre von *Cugy* und *Montet* zwischen Payerne und Estavayer.

S. Johannsen bei Erlach (Fig. 110). Die Errichtung beider Monumente mag annähernd gleichzeitig stattgefunden haben, darauf deutet das neuenburgische Wappen, das den Schlussstein des südlichen Querflügels schmückt; es ist wahrscheinlich dasjenige des Abtes Johann von Neuchâtel (1394—1410). Von dem einst stattlichen Gebäude, das sich schon 1534 in einem sehr schadhaften Zustande befand,[1]) existiren nur noch die östlichen Theile und die Umfassungsmauern des südlichen Nebenschiffes sammt den Ueberresten des anstossenden Kreuzganges. Die Kirche war von dreischiffiger Anlage, das Langhaus mit Kreuzgewölben bedeckt, deren vier im Hauptschiffe von einfachen Rundpfeilern getragen wurden. Als Dienste in den Seitenschiffen fungirten, wie in S. Laurent zu Estavayer, einfache Pilaster, flankirt von dünnen Dreiviertelsäulen, die, gleich den Rundpfeilern des Hauptschiffes und der Vierung, der Kapitäle und Deckgesimse entbehren. Jenseits des Querschiffes, dessen Flügel nicht über die Flucht des Langhauses vorspringen, verlängern sich die Abseiten in Form zweier rechtwinkeliger Kapellen, zwischen denen der Chor, zwei Joche lang, mit einem dreiseitigen Abschlusse vortritt. Bei dem völligen Mangel an ausführlichen Ziergliederungen beruhte der Reiz des Inneren lediglich auf dem Wohlklang der Verhältnisse, der noch besonders verstärkt wurde durch die leichte Bildung der Stützen und der unmittelbar aus denselben sich lösenden Bögen und Gurtungen. Selbst im Chore ist jeder Unterschied zwischen den tragenden und getragenen Theilen aufgehoben; die Rippen gehen unmittelbar in die Dienste über, die mit dem gleichen Profile bis auf den Fussboden herunterreichen. Dieser vorgeschrittenen Entwickelung der Gothik entspricht denn auch die stellenweise vorkommende Verschränkung der Rippen, wogegen die birnförmige Profilirung derselben noch an den älteren Stil des XIV. Jahrhunderts erinnert. Der Schmuck des Aeusseren beschränkt sich auf die Auszeichnung des Kreuzmittels durch einen achteckigen Thurmbau. Er ist von Strebepfeilern begleitet und mit hohen Spitzbogenfenstern versehen, über denen ein Kranz von Fialen die mit Maasswerk verzierte Balustrade umgiebt.

Eine zweite Gruppe von Monumenten erstreckt sich weithin zerstreut vom Jura bei Biel bis an die Gestade des Leman. Hervorragende Werke sind hier keine zu nennen, selbst städtische Kirchen sind von bescheidenen Dimensionen und einer oft ans Armselige grenzenden Sparsamkeit der

---

[1]) Archives a. a. O. S. 371. *Hauptmaasse:* Ehemalige Gesammtlänge im Innern m. 35,50. Gesammtbreite des Schiffes circa 14,10. Breite des Mittelschiffes (aus der Längenachse der Pfeiler gemessen) 6,50. Länge des Querschiffes 14,35, Breite desselben 6,03. Länge des Chores m. 12, Breite desselben 5,83. Höhe der Vierung m. 13,26, der Kapellen zu beiden Seiten des Chores und muthmaassliche Höhe der Seitenschiffe m. 6,17.

decorativen Ausstattung. Als solche sind die Pfarrkirchen S. Peter zu Pruntrut und S. Benedict in Biel zu nennen. Beide sind dreischiffig und von sehr unregelmässiger Anlage. Der Chor der ersteren Kirche ist horizontal geschlossen und mit zwei Kreuzgewölben bedeckt, die hier, wie im Langhause, von hochschwebenden Consolen getragen werden. Vier Rundpfeiler und zwei achteckige Stützen, in quadratischen Abständen errichtet und sämmtliche ohne Kapitäle, trennen die Schiffe, deren mittleres einer selbständigen Beleuchtung entbehrt. Eine Kapellenreihe, die sich dem nördlichen Seitenschiffe anschloss, ist vor wenigen Jahrzehnten durch einen Neubau verdrängt worden; von den Anbauten der Südseite scheint allein die gothische S. Michaelskapelle dem ursprünglichen Entwurfe anzugehören. Denselben Eindruck nüchterner Kahlheit macht die Pfarrkirche zu Biel, deren Bau im Jahre 1452 begann.[1]) Der Chor, etwas niedriger als das Mittelschiff, ist dreiseitig geschlossen, das Langhaus einer angrenzenden Strasse wegen nach Westen seltsam verengt und südlich in seiner ganzen Ausdehnung von einer Kapellenreihe begleitet. Die Gewölbe, deren Rippen erst in beträchtlicher Höhe consolartig anheben, zeigen verschiedene, zum Theil sehr spielende Formen, darunter sind die Schildbögen des Hauptschiffes von kleinen Fenstern durchbrochen und die Wände völlig kahl bis zu den Archivolten, die unmittelbar aus den achteckigen Pfeilern herauswachsen. Der Zierath des Inneren beschränkt sich auf die heraldischen Sculpturen der Schlusssteine und die Ueberreste eines umfangreichen Cyklus mittelalterlicher Glasmalereien. Das Aeussere, wo einfache Strebepfeiler den Chor und den Hochbau des Hauptschiffes begleiten, entbehrt jeder künstlerischen Ausstattung. Weiter seeaufwärts zeigt die Kirche von Gléresse (Liegertz), ein Bau des XV. Jahrhunderts, was unter Umständen bei den einfachsten Mitteln durch die Kunst der Proportionen zu erreichen war; die Wirkung des Inneren mit dem hohen, von mächtigen Fenstern erhellten Chore ist eine überraschende. Im Uebrigen fehlt auch hier, die nothwendigsten Gliederungen und die reichen Fenstermaasswerke ausgenommen, jeder weitere Schmuck. Das Langhaus ist einschiffig und in gleicher Höhe wie das Sterngewölbe des Chores mit einer flachen Holzdiele bedeckt, das Aeussere schmucklos bis auf den Chor, dessen Streben einmal ausnahmsweise etwas zierlicher gegliedert sind.

Zeigen die bisher genannten Monumente im Wesentlichen die in der

[1]) *Lohner*, die reformirten Kirchen und ihre Vorsteher im eidgenössischen Freistaate Bern, nebst den vormaligen Klöstern. Thun (ohne Jahreszahl) S. 468. *Hauptmaasse:* Gesammtlänge im Innern m. 35,70. Breite des Schiffes (ohne die Kapellenreihe) 16,70. Breite des Mittelschiffes (aus der Längenachse der Pfeiler) 8,60. Länge des Chores 12,20, Breite desselben 7,63.

spätgothischen Epoche allüblichen Grundformen und Ziergliederungen, so prägt sich ein neuer und durchaus originelller Typus in den kleineren Landkirchen aus, die von Neuveville am Bielersee bis hinunter an die südwestliche Grenze des Waadtlandes durch zahlreiche Beispiele vertreten sind. Wiewohl die meisten dieser Bauten im XV., und einzelne noch später, erst zu Anfang des XVI. Jahrhunderts, entstanden sind, ist dennoch die Entwickelung der Gothik eine auffallend zurückgebliebene. Es gilt diess besonders von den Thürmen, die, bald am Westende des Langhauses, bald über der Vierung oder dem Vorchore sich erhebend, in der Regel nach romanischer Weise mit gekuppelten Rundbogenfenstern versehen sind.[1]) Der Chor ist meistens quadratisch und mit Kreuzgewölben versehen, das Langhaus mit einer hölzernen Diele oder tonnenförmig bedeckt, einschiffig, aber dafür stets gegen eine oder mehrere Nebenkapellen geöffnet, die schmal gestreckt und mit kunstreicher Wölbung hart vor dem Chor die südliche Langwand begleiten. Mochten nun einzelne dieser Kapellen erst nachträglich zur Aufnahme von Grabstätten oder Altären errichtet worden sein, so war diess gewiss nur ausnahmsweise der Fall, denn einmal spricht ihr Stil in der Regel für eine gleichzeitige Entstehung mit dem Hauptgebäude und sodann ist die Anwendung dieser Kapellen und ihre Stellung zum Langhause eine so consequente und übereinstimmende, dass sich hierin unzweifelhaft eine Eigenthümlichkeit localer Bauweise zu erkennen giebt. Beispiele solcher Anbauten, die sich bald vereinzelt, bald paarweise, oder zu dreien, aber stets nur der südlichen Langseite des Schiffes anschliessen, finden sich an der deutschen Kirche zu Neuveville (Canton Bern), in den neuenburgischen Kirchen von Cressier, Cornaux und Motiers-Travers, hier in Verbindung mit einem dreischiffigen Langhause; in der Waadt zu Colombier bei Morges u. s. w. Das Unorganische einer solchen Anordnung ist augenfällig; es konnte daher nicht ausbleiben, dass man, wo es sich um die Anbringung mehrerer Kapellen handelte, dieselben zu einer gefälligeren Gruppirung benutzte, derart, dass man diese Anbauten auf beide Seiten des Langhauses vertheilte, so dass sie gewissermaassen die Stelle eines Querschiffes vertreten. Schon im XIV. Jahrhundert war eine solche Anordnung gebräuchlich; es zeigen diess in roher Form die Kirche von Lucens bei Moudon und in späterer Ausbildung diejenigen von Commugny bei Coppet und von S. Blaise am Neuenburgersee. Letztere Kirche, eines der schmuckvollsten Monumente dieser Gattung, wurde zu Anfang des XVI. Jahrhunderts erbaut. Ueber dem Hauptportale liest man das Datum 1516, in welchem Jahre durch den Meister Claude

[1]) Note 1 S. 197.

Paton de Flanchebouche die Errichtung des Thurmes begann.[1]) Der hohe viereckige Bau, von einem kreisrunden Treppenthurme gefolgt, enthält zu ebener Erde die Eingangshalle. Vier wuchtige Pfeiler begrenzen dieselbe, sie sind durch gedrückte Spitzbögen verbunden, die einerseits nach dem vorliegenden Langhause und seitwärts gegen die schmalen Nebenräume geöffnet sind, welche die Thurmhalle begleiten. Diese Letztere ist mit einem achttheiligen Rippengewölbe bedeckt, das man auf den ersten Anblick für ein Werk des XIII. Jahrhunderts halten möchte. Das Langhaus zeigt die schon beschriebene Anordnung zweier Nebenkapellen, die sich vor dem Eingang zum Chore mit rundbogigen Archivolten öffnen, der Chor ist viereckig und mit einem einfachen Kreuzgewölbe bedeckt. Noch entwickelter sind zwei Bauten im Val de Ruz oberhalb Neuenburg. Der eine derselben ist die Kirche von Valangin.[2]) Ihre Gründung fällt in das Jahr 1500, fünf Jahre später erfolgte die Weihe. Ohne Zweifel weist die kreuzförmige Anlage auf die herkömmliche Anordnung zweier Seitenkapellen zurück, die hier aber quadratisch als förmliche Querflügel erscheinen und nahezu die Höhe des Westarmes erreichen. Sämmtliche Räume des Querhauses und der viereckige Chor sind mit Kreuzgewölben bedeckt, deren Rippen von schlanken Ecksäulen mit einfachen Kapitälen getragen werden. Ueber dem einschiffigen, nachträglich gekürzten Westarme wölbt sich eine hölzerne mit Stäben und buntfarbigen Schildereien geschmückte Tonne. Der stattliche Anblick des Aeusseren mit dem hochragenden Vierungsthurme erklärt die Nachahmung dieses Systems in der benachbarten Kirche von Fontaine, wo der Chor indessen mit einem complicirten Sterngewölbe bedeckt und dreiseitig geschlossen ist. Das Langhaus, wiederum einschiffig, war ursprünglich zur Aufnahme von Kreuzgewölben bestimmt.

Seltsamer Weise blieb diese consequente Ausbildung der Kreuzform und die malerische Verbindung derselben mit dem Vierungsthurme ohne weitere Nachahmung. In den jüngeren Kirchen von Verrières-Suisses und Motiers im Travers-Thale sind die Kapellen wiederum zu bedeu-

---

[1]) *G. A. Matile*, Musée historique de Neuchâtel et Valangin. Vol. I. Neuchâtel 1841 p. 113 u. f. und *Bachelin*, im Musée Neuchâtelois, Recueil d'histoire nationale et d'archéologie. Xème année. 1873. S. 217. Ebendas. S. 217 der Vertrag mit Meister Claude.

[2]) *Marthe*, a. a. O. Jahrgg. 1865. S. 259 u. f. Mémorial de Fribourg. VI. S. 245. *Hauptmaasse*: Gesammtlänge im Innern m. 17,83 (die frühere, vor 1839, betrug 23 Fuss mehr), Breite des Westarmes m. 5,84, Länge des Querschiffes 15,70, Breite desselben 4,44, Länge des Chores 5,98, Breite desselben 5,68. Ueber die Restauration der Kirche cf. *G. A. Matile*, Musée historique de Neuchâtel et Valangin. Vol. I. Neuchâtel 1841 p. 364.

tungslosen, fast zufälligen Anbauten geworden, die deutliche Kreuzform ist preisgegeben und der Hochbau über der Vierung fehlt. Hier wie dort erhebt sich der Thurm vor der Mitte der Westfronte, zu ebener Erde den Zugang zum Langhause enthaltend. Die Kirche von Verrières, wo der Schlussstein im Chore die Jahreszahl 1517 und den Namen des Werkmeisters Johannes Boine weist, ist ein einschiffiges Gebäude von sehr gedrückten Verhältnissen. Chor und Langhaus sind in gleicher Höhe mit Kreuzgewölben bedeckt, deren Rippen unmittelbar aus den kräftigen Wanddiensten, Halbsäulen auf polygonen Basamenten, herauswachsen. Rechts und links neben dem Chore öffnen sich zwei quadratische Kapellen, dann folgt der dreiseitige Abschluss, am Aeusseren, gleich dem Langhause, von kurzen Strebepfeilern begleitet. In Motiers ist das Langhaus von dreischiffiger Anlage, in den Abseiten mit flachen Dielen und im Hauptschiffe mit einem rundbogigen hölzernen Tonnengewölbe versehen, das unmittelbar über den weitgespannten Spitzbögen anhebt. Letztere sind in unschöner Lösung mit kleinen Consolen über den Rundpfeilern vorgekragt, deren drei auf jeder Seite das Hauptschiff begrenzen. Der Chor besteht aus einem quadratischen Altarhause, begleitet von schmalen tonnengewölbten Querflügeln; den östlichen Abschluss bildet ein kurzes Halbpolygon mit einem fächerartigen Rippengewölbe bedeckt.

Unter den waadtländischen Monumenten sind als Bauten verwandter Anlage die Kirchen von Orny und Orbe zu nennen. Erstere, eine kreuzförmige Anlage, ist theils mit rundbogigen Tonnen, theils mit Kreuzgewölben bedeckt, von denen dasjenige über dem nördlichen Flügel das Datum 1515 trägt. Bedeutender ist die Kirche Notre-Dame zu Orbe, deren hauptsächlichste Bestandtheile muthmaasslich nach einem zu Anfang des XV. Jahrhunderts erfolgten Brande an der Stelle einer ehemaligen Marienkapelle errichtet worden sind.[1]) Als solche sind der viereckige Chor, die Pfeilerstellungen des Mittelschiffes und die demselben zunächst befindlichen Abseiten zu nennen, wogegen die Anbringung zweier weiterer Seitenschiffe wohl nicht in dem ursprünglichen Plane lag; dafür sprechen ebenso sehr die eigenthümliche Bildung der äussersten Stützen, als die künstlichen Formen einzelner Gewölbe. Da ferner auch im Hauptschiffe die Bestandtheile aus verschiedenen Bauepochen zu unterscheiden sind, ist anzunehmen, dass ein besonderes Ereigniss die Veranlassung zu diesem Um- und Ausbau gegeben habe und wird man als solches am

[1]) *F. de Gingins-La-Sarra*, Histoire de la ville d'Orbe et de son château dans le moyen-âge. Lausanne 1855. S. 105 u. f. Dazu Taf. V u. ff. mit Aufnahmen. *Hauptmaasse*: Gesammtlänge im Innern m. 28,90. Gesammtbreite des Schiffes 22,25. Breite des Hauptschiffes aus dem Mittel in der Längenachse der Pfeiler 6,30. Länge des Chores 8,10, Breite desselben 8,30.

wahrscheinlichsten eine zweite Katastrophe, die Feuersbrunst im Jahre 1475 zu bezeichnen haben. Die Wiederherstellung muss sehr langsam von Statten gegangen sein, denn im Hauptschiffe, dessen Hochbau durch neue Gewölbe ersetzt wurde, liest man an einem Schlusssteine das Datum 1523. Diese Gewölbe, vier an der Zahl, werden von Halbsäulen getragen, die in wechselnder und meistens unorganischer Lösung aus den Rundpfeilern herauswachsen, darunter sind die Hochwände kahl und fensterlos. Die inneren Seitenschiffe dagegen scheinen von der Katastrophe unberührt geblieben zu sein; sie sind mit Kreuzgewölben bedeckt, gleich dem äussersten Gange zur Linken, wobei die Pfeiler und Wanddienste hier wie dort der Kapitäle entbehren. Andere Formen zeigt das äusserste Seitenschiff zur Rechten, wo drei Gewölbe mit Sternen und kunstreichen Schlusssteinen (Fig. 132) und die Bögen mit wahrhaft virtuos gearbeiteten Blattornamenten und dazwischen sich tummelnden Thieren geschmückt sind.[1]) Sämmtliche Nebenschiffe haben gleiche Höhe; sie entspricht ungefähr derjenigen des Chores, dessen schwerfällige Wölbung kaum drei Metres über dem Fussboden anhebt. Trotz dieser verschiedenartigen und theilweise widersprechenden Formen ist der Totaleindruck des Inneren ein gelungener. Von besonders malerischer Wirkung sind die Durchblicke nach den südlich gelegenen Abseiten, wo die kunstreichen Wölbungen und ihre mannigfaltig geformten Stützen, vom hellen Tageslichte beschienen, einen prächtigen Contrast zu dem tief beschatteten Hauptschiffe bilden. Sämmtliche Räume, die südöstlichen Gewölbe ausgenommen, sind nur sparsam mit den nothwendigsten Details geschmückt. Den einzigen Zierath weisen die Schlusssteine und die Consolen im Hauptschiffe; sie sind mit Fratzen und Figuren in oft sehr launigen Gruppen und Attitüden[2]) geschmückt.

Einfach und schmucklos wie diese ländlichen Bauten sind auch die städtischen Monumente und die Stiftskirchen, deren von Genf bis hinauf ins mittlere Rhonethal eine beträchtliche Zahl erhalten ist. Der reichen Blüthe, zu der sich die Gothik in ihren ersten Schöpfungen entfaltet hatte, war schon im XIV. Jahrhundert ein völliger Stillstand und eine Abspannung aller Kräfte gefolgt. Nicht Ein Gebäude ist hier zu nennen, das in constructiver Hinsicht, oder durch künstlerischen Werth eine hervor-

---

[1]) In dem einen dieser Schlusssteine findet sich die a. a. O. Taf. VI Fig. 5 abgebildete Inschrift, welche besagt, dass die betreffende Kapelle im Jahre 1525 durch die Geistlichkeit von Orbe wiederhergestellt (reédifiée) worden sei. Demnach ist anzunehmen, dass hier schon früher ein ähnlicher Anbau bestanden habe.

[2]) Für eine dieser Darstellungen — in einem Schlussstein befindlich — hat *Kinkel* (Mosaik zur Kunstgeschichte, Berlin 1876 S. 193) eine charakteristische Sage citirt, die sich an dieselbe Vorstellung in der Stadtkirche zu Ahrweiler in Rheinpreussen knüpft.

ragende Stellung beanspruchte. Die Gothik, so scheint es, war eine Zeit lang von jeder höheren Entwickelung abgeschnitten. Dazu kömmt eine wahrhaft puritanische Einfachheit der Gesammtanlage: dreischiffige Bauten gehören zu den seltenen Ausnahmen, Regel ist die einschiffige Anlage, gefolgt von Kapellen, die aber meist nur die eine Seite des Langhauses begleiten. Eine höhere Ausbildung des Chorbaues ist nirgends zu finden. Gewöhnlich besteht derselbe aus einem kurzen Halbpolygone, das sich als unmittelbare Fortsetzung des Langhauses in gleicher Höhe und Breite demselben anschliesst.

In ganz besonders auffälliger Weise tritt diese bürgerlich-nüchterne Richtung in den Kirchen Genfs zu Tage, die sämmtliche, die Kathedrale ausgenommen, aus der spätgothischen Epoche stammen. Directe Nachrichten über den Bau derselben sind unbekannt; den einzigen Anhalt zur Datirung giebt die Kunde von einem grossen Brande, der im Jahre 1334 zwei ganze Drittheile der Stadt zerstörte, darunter den Kreuzgang von S. Pierre nebst den umliegenden Stiftsgebäuden, den bischöflichen Hof, das Quartier von S. Magdeleine und die Pfarrei und Kirche von S. Germain.[1]) Mit Sicherheit wird von diesem Ereignisse an der Wiederaufbau zweier Gotteshäuser zu datiren sein. Das Eine derselben ist die kleine südlich neben der Kathedrale gelegene Kirche Sainte-Marie la Neuve, gewöhnlich das Auditoire genannt.[2]) Das kurze Langhaus mit dreiseitigem Abschlusse ist mit Kreuzgewölben bedeckt, die theils von Consolen, theils von besonderen Diensten getragen werden. Letztere zeigen, wie die Rippen, verschiedene Formen. Die südliche Langwand ist mit Nischen gegliedert, die Nordseite gegen eine Reihenfolge unregelmässig angebauter Kapellen geöffnet, die theils tonnenförmig, theils mit Kreuzgewölben bedeckt sind. Dieselbe Anlage, nur regelmässiger und mit einem fünfseitigen Chorabschlusse versehen, wiederholt sich in der benachbarten und wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts erbauten Kirche S. Germain.[3]) Chor und Langhaus sind mit

---

[1]) *Archinard*, Les édifices réligieux de la vieille Genève. Genève 1864 S. 151 und Fasciculus temporis, abgedr. in den Mémoires et documents publiés par la société d'histoire et d'archéologie de Genève. Tome IX. 1855 p. 309.

[2]) Die Gesammtlänge im Innern beträgt circa m. 27,15. Die Breite (ohne die nördlich angebauten Kapellen) 8,45. Die Hauptmaasse der übrigen Kirchen Genfs sind folgende: 1) *S. Germain*: A. Gesammtlänge im Innern m. 29,42. B. Länge des Chores 10,72. C. Breite desselben 10,80. D. Länge des Schiffes 18,70. E. Breite desselben (ohne die Kapellen und Wandnischen) = C. 2) *Ste. Magdeleine*: A. 37,85. B. 7,70. C. 12,50. D. 30,15. E = C. Höhe des Schiffes und des Chores ca. 10 Mètres. 3) *S. Gervais:* A. 35,70. C. und E. 10,25.

[3]) *Fleury*, Notice sur l'église et la paroisse de Saint-Germain à Genève. Genève 1866. S. 5 u. f. S. 7 datirt er die Kapellen an der Nordseite des Schiffes aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts.

Strebepfeilern versehen, die hier die obere Fortsetzung der zwischen den Kapellen und den Wandnischen befindlichen Quermauern bilden. Im Uebrigen ist das Aeussere so kahl und schmucklos, dass selbst die nothdürftigsten Gliederungen und den Fenstern die Maasswerke fehlen. Im Inneren sind die Verhältnisse breit und gedrückt; einfache Halbsäulen, kaum vier Metres hoch, tragen die Rippen, die, unmittelbar aus dem Schafte herauswachsend, im Scheitel der Gewölbe auf den mit schwerfälligen Blattornamenten geschmückten Schlusssteinen zusammentreffen. Darunter öffnen sich die Kapellen und Wandnischen, jene sind, drei an der Zahl, an der Nordseite gelegen und mit Kreuzgewölben bedeckt und diese, theilweise rundbogig, von niedrigen Wandpfeilern ohne Gesimse getragen.

Grössere Schwierigkeiten als die bisher genannten Monumente erwecken hinsichtlich der Datirung die beiden anderen Hauptkirchen Genfs, Sainte Magdeleine und S. Gervais. Die Erstere zumal setzt sich aus den verschiedenartigsten Bestandtheilen zusammen: der Thurm, an der Südseite des Langhauses gelegen, scheint noch ein Bau des XIII. Jahrhunderts zu sein, dann folgen, vorwärts und rückwärts, eine Reihe von Anbauten, viereckige Kapellen und solche mit polygonem Abschlusse, der bald in der Längen-, bald in der Querachse der Kirche liegt. Diese selbst, von einschiffiger Anlage mit polygonem Chore und einwärts gezogenen Streben, scheint auf den ersten Anblick in einheitlichem Ausbau vollendet worden zu sein; allein auch hier sind der widersprechenden Formen so manche zu erkennen, dass zum Wenigsten die Annahme zweier Bauepochen gestattet ist. Den Beginn der Einen bezeichnet die schon erwähnte Katastrophe von 1334, den zweiten Abschnitt in der Baugeschichte eine Feuersbrunst im Jahre 1430.[1]) Von dem durch den ersten Unfall benöthigten Neubau werden ausser dem Gesammtentwurfe die Hauptbestandtheile des Chores,, von dieser der Ausbau des Schiffes zu datiren sein, der übrigens, es geht diess aus einem Visitationsberichte von 1446 hervor, entweder sehr langsam gefördert, oder erst geraume Zeit nach der Katastrophe begonnen wurde.[2]) Chor und Langhaus haben dieselbe Höhe und Breite. Ersterer bildet ein Halbpolygon von fünf Seiten des Achtecks, jede derselben enthält ein breites Spitzbogenfenster ohne Maasswerk. Die Eckdienste, wiewohl mit Kapitälen versehen, zeigen dieselbe Gliederung wie die Rippen, die oberhalb der Kapitäle und da, wo sie auf dem gemeinsamen Schlusssteine zusammentreffen, mit vor-

---

[1]) ipsa etiam die fuit incendio eodem combusta Ecclesia Marie Magdalenes. Horloge de Sapience bei *Spon*, Histoire de la ville et de l'éstat de Genève, éd. in 4°. 1730. I. S. 105.

[2]) *Archinard*, a. a. O. S. 188 u. f.

gesetzten Wappenschildern geschmückt sind. Andere Formen zeigt das Schiff, wo die sämmtlichen Schildbögen und die Wandnischen an der nördlichen Langseite im Rundbogen geführt sind. Diesen gegenüber öffnen sie die Eingänge zu den längs der Südseite angebauten Kapellen, niedrige Pfeilerarcaden mit flachgespanntem Tudorbogen von der hässlichsten Form, die man sich denken kann. Zur Seite derselben und jenseits zwischen den Wandnischen erheben sich die Dienste für die Kreuzgewölbe, kräftig vorspringende Wandpfeiler mit einer den Rippen und Gurtungen entsprechenden Gliederung und unschönen Deckgesimsen versehen, über denen jeder Schildbogen ein leeres Spitzbogenfenster umschliesst.

Der Eindruck völliger Leere und Nüchternheit, den die bisher genannten Monumente auf den Beschauer ausüben, wiederholt sich in gesteigertem Maasse in der Kirche S. Gervais. In dem gleichnamigen Viertel, am rechten Rhoneufer gelegen, ist sie nächst der Kathedrale das älteste unter den Gotteshäusern der Stadt, allein nur der Stiftung nach, denn der jetzige Bau, der sich über den Resten einer uralten Krypta erhebt, wird kaum vor dem Anfange des XV. Jahrhunderts entstanden sein.[1]) Die Auszeichnung des Chores, schon in den vorigen Bauten auf den polygonen Abschluss beschränkt, ist hier vollständig preisgegeben, das Ganze nicht mehr als ein Saalbau von breiten, lastenden Verhältnissen, sechs Joche lang, und seitwärts von niedrigen Nebenräumen begleitet. Diejenigen an der Nordseite sind mit Ausnahme einer zierlich gewölbten Kapelle von ausschliesslich constructiver Bedeutung: Hinter den grossen stichbogigen Oeffnungen, welche hier beinahe die ganze Breite und Höhe der von den Wanddiensten begrenzten Joche einnehmen, steigen, rückwärts von niedrigen Pfeilermassen mit rundbogigen Durchgängen getragen, die gegen das Langhaus gerichteten Strebebögen empor, nach Aussen maskirt durch die Umfassungsmauer und die über der flachen Diele emporsteigende Bedachung. Gewiss darf man annehmen, dass diese seltsame Einrichtung nicht in dem ursprünglichen Plane lag, sondern erst nachträglich als ein Nothbehelf bei Erweiterung der Kirche gewählt worden ist. Ohne Zweifel war hier das Langhaus ursprünglich geschlossen,[2]) während die an der Südseite gelegenen Kapellen wohl von jeher bestanden hatten. Kleine viereckige Gemächer sind sie theils mit Kreuzgewölben, theils mit spitzbogigen Quertonnen bedeckt und gegenseitig durch schmale Pforten verbunden. Ueber den breiten Arcaden, mit denen sich diese Kapellen

[1]) Ich stimme hinsichtlich der Datirung *Blavignac* bei, der (Architecture sacrée S. 109) schreibt: la date de 1435, réinscrite sur son clocher se rapporte à l'ensemble de l'édifice élevé hors du sol.

[2]) Dafür sprechen die zugemauerten Fensterbögen, die jetzt noch am Hochbau sichtbar sind.

gegen das Langhaus öffnen, sind die Hochwände aus Backsteinen gemauert, aussen mit Rollschichten und zierlichen Gesimsen bekrönt, inwendig dagegen jeglichen Schmuckes und selbst der Fenstermaasswerke baar. Sämmtliche Joche sind mit Kreuzgewölben bedeckt, die theils von figurirten Consolen, theils von kurzen Halbsäulen getragen werden, aus denen die Rippen ohne weitere Vermittelung herauswachsen.

Bei solcher Kargheit und Einfachheit der städtischen Hauptkirchen ist es doppelt beklagenswerth, dass das einzige Denkmal, das hinsichtlich der decorativen Ausstattung und durch Schönheit der Verhältnisse den Rang eines wirklichen Kunstwerkes besitzt, seit Jahrhunderten einem Zustande völliger Verwahrlosung überlassen blieb; es ist das die südwestlich an die Kathedrale S. Peter angebaute Kapelle Notre-Dame des Macchabées. Ihr Gründer ist der berühmte Cardinal Jean de Brogny. Als armer Hirtenknabe war er durch Genf gekommen, wo er lange nachher, im Jahre 1406, zum Gedächtnisse jener Zeit und eines anmuthigen Zwischenfalls eine Kapelle stiftete und an derselben in einem Bildwerke den Beruf seiner Jugend verewigen liess.[1]) Heute lässt nur das Aeussere mit den reichen Maasswerkfenstern und der kraftvoll gegliederten Westfaçade den Werth dieses Denkmals erkennen. Das Innere ist modern verunstaltet, soll aber, wie neuerdings verlautet, eine gründliche Wiederherstellung erfahren.

In der Anlage den genferischen Bauten verwandt, aber schmuckvoller in der Ausstattung des Einzelnen erscheint die Kirche von Coppet,[2]) wieder ist das Langhaus einschiffig und von einer Folge tonnengewölbter Kapellen begleitet, bildet der Chor die unmittelbare Fortsetzung desselben und bleibt das System der Wandgliederung in beiden Theilen das Nämliche, derart, dass einfache Halbsäulen mit den unmittelbar aus denselben emporwachsenden Rippen die mit Fischblasen geschmückten Fenster umrahmen.

Auch seeaufwärts, in der Diöcese von Lausanne und im Rhonethal hat dieser bedingte Stil seine Anwendung gefunden und zwar in Verbindung mit einem höchst alterthümlichen Formenwesen, denn bis tief ins XIV. Jahrhundert hinein lässt sich in diesen Gegenden die Herrschaft des Uebergangsstiles verfolgen.[3]) Als ein in beider Hinsicht bemerkenswerthes

---

[1]) Das Nähere bei *Archinard*, a. a. O. S. 18 u. f. Den Grundriss der Kapelle giebt *Blavignac*, a. a. O. Taf. XXXIV im Anhang zum Text.

[2]) *Hauptmaasse* (Seite 461 Note 2): A. 31,88. B. 8,18. C. 8,52. D. 23,70. E = C.

[3]) Einen Beweis für das lange Fortleben des Uebergangsstils liefert besonders die oben (S. 373) genannte Kirche *S. Antoine* in *La Sarraz*. Sie wurde, wie mir erst nachträglich bekannt geworden, im Jahre 1360 von Franz I. von La Sarraz

Beispiel ist die ehemalige Prioratskirche von Lutry zu nennen, deren ältester Theil, der Chor, aus dem XIII. Jahrhundert zu stammen scheint.[1]) Ein kurzes Polygon mit fünfseitigem Abschlusse, erinnert derselbe lebhaft an den Chor der Franciskanerkirche in dem benachbarten Lausanne; hier wie dort sind die Ecksäulen, welche die Rippen aufnehmen, mit Schaftringen und eleganten Knospenkapitälen versehen, die Fenster von Säulen flankirt und die Schildbögen über denselben mit kreisrunden Rosetten ausgesetzt. Denselben Stil zeigt das kurze westlich vorliegende Gewölbe, während die folgenden des Langhauses, vier an der Zahl und von gleicher Breite und Höhe wie die östlichen Theile, zwar ebenfalls sehr alterthümliche Formen, schwerfällige dreifach vorspringende Dienste, aber neben denselben bereits die entwickelteren Elemente der Gothik des XIV. Jahrhunderts zeigen. Es gilt diess besonders von den Kapitälen, die theils mit naturalistischen Blattornamenten, theils mit Masken und Thieren geschmückt sind. Zwischen diesen Vorlagen ist die nördliche Langwand von weiten, ungegliederten Spitzbögen durchbrochen, die in halber Höhe der Ersteren unmittelbar an den Wandpfeilern anheben und sich nach einem seitwärts angebauten Nebenschiffe öffnen. Eine schmuckvoll gegliederte Scheidewand mit kleeblattförmigen Säulenarcaden und einer von Spitzbogenfenstern überragten Pforte trennt den vorderen Theil desselben von den westlich folgenden Jochen. Die Nordseite des Schiffes hat keine Anbauten, dagegen sind hier die Oberwände von Maasswerkfenstern durchbrochen, während solche an dem kahlen Hochbau der gegenüberliegenden Langseite fehlen. Das Aeussere ist schmucklos bis auf die Westfronte, wo das rundbogige Portal ein fremdartiges Gemisch von Renaissanceformen und romanisirenden Elementen zeigt.

Die Hauptstadt selbst, Lausanne, hat nur zwei Denkmäler aus der spätgothischen Epoche aufzuweisen, das Eine derselben ist die Kirche S. François, deren Chor vermuthlich zu Ende des XIII. Jahrhunderts errichtet wurde, das Langhaus dagegen, in seiner heutigen Form, stammt aus dem XV. Jahrhundert. Papst Felix V., aus dem Hause Savoyen, liess dasselbe in den Jahren 1442—44 erbauen.[2]) Nördlich von mehreren unregelmässigen Kapellen

---

gestiftet (Mém. et doc: de la société d'hist. et d'archéol. de la Suisse romande. Vol. XXVIII. 1873 p. 388) und vor oder in dem Jahre 1370, wie sich aus der Lebenszeit dieser Prälaten ergiebt, durch Aymon de Cossonay, Bischof von Lausanne und Louis de Senarclans, Abt von Lac-de-Joux, geweiht. (Journal de la société vaudoise d'utilité publique. Tome IV. 1836. S. 118.)

[1]) *Hauptmaasse*: A. 36. B. 7,90. C. circa 9 m. D. 28,10. E. 9,70, sammt dem nördlichen Seitenschiffe 15,75.

[2]) *Vulliemin*, der Canton Waadt (histor.-geogr.-statist. Gemälde der Schweiz XIX) 1 p. 110. *Blanchet*, Lausanne dès les temps anciens S. 65 u. 128. Die Indulgenz Gregors XI. (1370—78) „ad fabricam ecclesiae fratrum minorum Lausann: igne

und südlich von Strebbögen begleitet, besteht dieser einschiffige und weiträumige aber nüchterne Bau aus fünf kurzen Jochen; sie sind durch Wandpfeiler getrennt, die weit vorspringend, mit trockenen Profilirungen und Gesimsen versehen, die Rippen der Kreuzgewölbe aufnehmen, dazwischen öffnen sich die zweitheiligen Maasswerkfenster, die seltsamer Weise noch die kraftvolle frühgothische Profilirung mit Rundstäben und die Bekrönung derselben mit Kapitälen zeigen.

Mit einem Aufwande raffinirter Details entfaltet sich der spätgothische Stil an dem Westportal der Kathedrale, das vermuthlich zu Anfang des XVI. Jahrhunderts unter dem Bischof Aymon von Montfaucon errichtet wurde.[1]) In ganzer Breite der von den Thürmen begrenzten Façade öffnet sich dasselbe in Form einer hohen spitzbogigen Weitung, zu ebener Erde den Eingang und darüber ein viertheiliges Maasswerkfenster enthaltend. Kräftige Hohlkehlen gliedern den Bogen und seine Pfosten, die einen mit prächtigen Blattornamenten gefüllt, die, von dem Pfosten bis zum Scheitel emporwachsend, nur stellenweise unterbrochen werden von biblischen und legendarischen Gestalten, oder von spasshaften Thieren und Halbwesen. Grössere Standbilder schmückten die inneren Hohlkehlen, die da, wo der Bogen beginnt, mit kunstreichen Tabernakeln ausgesetzt sind; sie tragen und krönen die kleinen Bildwerke, Scenen aus dem alten Testamente und der Jugendgeschichte des Heilandes, die ohne inneren Zusammenhang in doppelter Reihenfolge einander gegenüber gestellt sind. Ein Kielbogen umrahmt das Ganze, flankirt und getragen von einem Aufbau spiralförmig gewundener Fialen, die bis zu der Zinne emporsteigen, unter welcher ein Halbgeschoss zu beiden Seiten des Bogens eine Reihenfolge von Standbildern enthält.

Eine höhere Entwickelung als die bisher geschilderten Bauten zeigt die kleine zu Ende des XV. oder Anfang des XVI. Jahrhunderts erbaute Kirche von S. Saphorin bei Vevey. Hier zuerst wieder erfreut sich das Auge an der lebendigen Wirkung eines dreischiffigen Binnenraumes und zeigt der Chor mit seinen Nebenkapellen die kunstreichen Formen spätgothischer Sterngewölbe. Das Hauptschiff, dessen Höhe diejenige

---

combusta" (Verzeichniss päpstlicher Briefe im Archiv für Schweizergeschichte. XIII. S. 262) ist nicht auf S. François, sondern auf die 1539 abgetragene Kirche *S. Pierre* zu beziehen, mit der seit Mitte des XIV. Jahrhunderts ein Convent von Minoriten verbunden war (*Blanchet* a. a. O. S. 65 u. f. *Vulliemin* S. 110). *Hauptmaasse:* A. 51. B. 9,60. C. 8,32. D. 41,38. E. 13,50, von Pfeiler zu Pfeiler 9,46. Höhe des Schiffes circa 14,50.

[1]) Vgl. Note 1 S. 369. Auf den Abschluss der Unternehmungen Bischof Aymon's bezieht *Champseix* a. a. O. S. 105 die an einer Thüre des nördlichen Thurmes angebrachte Jahrszahl 1509.

der Abseiten nur um ein Weniges übertrifft, entbehrt einer selbständigen Beleuchtung. Die Stützen sind kreuzförmige Pfeiler ohne Kapitäle, aus zwei stärkeren und zwei dünnen Halbsäulen zusammengesetzt, jene zur Aufnahme der weitgespannten Archivolten und diese als Dienste für die Rippen bestimmt.[1]) Einfacher, in Verbindung mit viereckigen Pfeilern und rundbogigen Archivolten, dem Kerne einer ursprünglich flachgedeckten Anlage, wiederholt sich dasselbe Verhältniss zwischen Haupt- und Seitenschiffen in der Kirche S. Paul zu Villeneuve, während diejenige von Aigle (S. Jacques) zwar die volle Ausbildung eines spätgothischen Chores, im Langhause aber die einfachsten Formen und eine wahrhaft primitive Constructionsweise zeigt. Wir begegnen hier noch einmal der Verbindung des Hauptschiffes mit rundbogigen Quertonnen, die hier aber, consequenter als bisher, den beiden Langseiten in der Weise sich anschliessen, dass sie als unmittelbare Widerlager der Kreuzgewölbe dienen. Letztere werden von kleinen Consolen getragen, über denen die Hochwände mit rundbogigen Fenstern versehen sind. Von den schmalen Nebenräumen sind nur diejenigen an der Südseite durch rundbogige Pforten mit einander in Verbindung gebracht, am Aeusseren dagegen die beiden Kapellenreihen von wuchtigen Streben begleitet, die als schräg ansteigende Quermauern über den Pultdächern sich fortsetzend, dem Hochbau des Mittelschiffes ein jedenfalls hinreichendes Widerlager gewähren. Vor der Westfronte, den Zugang zur Kirche enthaltend, erhebt sich der Thurm mit einem achteckigen Steinhelme bekrönt, dessen Fuss ein Kranz von hohen giebelförmigen Fensterlucken umgiebt. Es ist diess eine Form, die augenscheinlich auf der Nachahmung älterer Vorbilder, der romanischen Thürme im Wallis, beruht und sich von diesen bloss durch die Weglassung des Zinnenkranzes unterscheidet. Solche Thürme sind aus spätgothischer Zeit noch manche erhalten; man sieht sie zu Villette bei Lutry, im Rhonethal zu Bex (mit dem Datum 1501) und S. Maurice (S. Theodul), zu Sembrancher, an der Strasse auf den Grossen S. Bernhard, zu S. Germain-de-Savièse bei Sitten u. s. w.

Leider sind diese Thürme nur zu oft die einzigen Zeugen, welche von dem regen Baueifer in der spätgothischen Epoche berichten, während die Kirchen durch stillose „Tempel" verdrängt worden sind; es gilt diess namentlich von denen im Wallis, die mit wenigen Ausnahmen der Neuerungssucht des vorigen und vorletzten Jahrhunderts zum Opfer gefallen sind.

[1]) A. Gesammtlänge im Innern 20,63. B. Länge des Chores 6,90. C. Breite desselben 5,70. D. Länge des Schiffes 13,73. E. Breite desselben 14,65. F. Weite des Hauptschiffes (aus dem Pfeilermittel in der Längenachse gemessen) 6,28. Höhe des Chores und des Hauptschiffes 8,10, der Seitenschiffe 5,80.

Hier waren es drei Bischöfe, Jost von Silenen (seit 1482) und seine Nachfolger Niklaus und Matthäus Schinner, denen das Land seit dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts eine Reihe stattlicher Bauten verdankte, besonders dem Ersteren, einem Manne „zu bauwen erboren und gantz geneigt“, wie ihn Stumpf in seiner eidgenössischen Chronik preist.[1]) Unter seiner Regierung hob sich neuerdings der Betrieb der Silberbergwerke im Bagne-Thal; er liess Burgen und Bäder errichten, in S. Maurice die Steinbrücke mit der S. Theodulskapelle darauf und förderte den Bau und die Wiederherstellung zahlreicher Gotteshäuser, der Kirchen von Leuk, in den Bädern,[2]) in Gestelen, Münster u. s. w. Sein Hauptwerk aber war die Wiederherstellung der alten Metropolitankirche, des Domes zu Sitten, der während der kriegerischen Ereignisse des Jahres 1475 hart mitgenommen war.[3]) Ueber den Umfang dieser Unternehmungen sind keine Nachrichten bekannt, nur beiläufig wird in einem Erlasse von 1511 gesagt, dass die Mauern während des Krieges zerstört worden seien und dass man damals schon vierzig Jahre an dem Bau gearbeitet habe.[4]) Es muss demnach die Wiederherstellung eine sehr durchgreifende gewesen sein, wenn anders sie nicht geradezu einem Neubau gleichkam. In der That sind die Stützen des Hauptschiffes und die Wanddienste in den Abseiten die einzigen Bestandtheile, deren Formen und Gliederungen auf eine frühere Epoche deuten; diese sind viereckig mit einfachen Gesimsen versehen, jene, sechs an der Zahl, kreuzförmig und von acht Dreiviertelssäulen umgeben, welche die Fronten und die einspringenden Winkel begleiten, die Basen zeigen die attische Form, die Postamente sind polygon, dürften indessen nachträglich erst auf diese Weise zugerichtet worden sein. Haupt- und Querschiff sind mit quadratischen Kreuzgewölben bedeckt, die Oberwände völlig kahl und von kleinen nüchternen Masswerkfenstern durchbrochen. Jenseits des Querschiffes folgt der Chor, ein kurzes, unregelmässiges Halbpolygon mit dreiseitigem Abschlusse. Nirgends in dem ganzen Gebäude

---

[1]) Buch XI. Cap. 18 Fol. 358 der Ausg. von 1548.

[2]) Die Kirche in den Bädern ist in der jüngsten Zeit durch einen Neubau ersetzt worden.

[3]) *P. Furrer*, Geschichte von Wallis Bd. I. Sitten 1852. S. 229.

[4]) Anno 1511. Cardinalis (Matthaeus Schinner) mittit per diocesim ad quaestuandum pro finienda ecclesia Cathedrali, quod ratione bellorum muri ecclesiae sint ruinati, et quod jam fuerint in aedificando 40 annis, et nondum absolutum opus. a. a. O. Bd. III p. 301. *Hauptmaasse:* A. Gesammtlänge im Innern m. 42,12. B. Breite des Langhauses 21,80. C. des Hauptschiffes (aus dem Mittel in der Längenachse der Pfeiler gemessen) 11,25. D. Länge des Querschiffes ca. 29,10. E. Breite desselben ca. 8,75. F. Länge des Chores 8,27. G. Breite desselben 8,75. H. Höhe des Hauptschiffes 15,70. Unter dem Chore befand sich nach Mittheilung des Herrn Maler *R. Ritz* eine Krypta, die leider vor etwa 20 Jahren verschüttet wurde.

findet sich die Spur einer höheren Ausstattung. Die Gesimse, welche das Auflager der Archivolten und der Gewölbe bezeichnen, sind aus einfachen Wulsten und Hohlkehlen zusammengesetzt, die Rippen und Gurtungen zwar mit complicirten Profilirungen versehen, aber trotzdem schlaff und kleinlich gegliedert. Auch das Aeussere ist weit entfernt, die Würde einer bischöflichen Kathedrale zu verkünden; schmucklos und kahl, mit geringer Ueberhöhung des Hauptschiffes erhebt sich der Bau in breit gelagerten Verhältnissen, so recht im Gegensatze zu dem kraftvoll gegliederten Thurm, der vor der Westseite der Kirche weithin in die Landschaft schaut.

Hart neben dem Dome liegt die Kirche S. Theodul. Ihr Bau wurde unter dem Bischof Nicolaus Schinner begonnen und von dessen Neffen und Nachfolger, dem Cardinal Matthäus Schinner (1499—1522) vollendet.[1]) Von einschiffiger Anlage mit zwei viereckigen Kreuzflügeln und einem langgestreckten polygonen Chore überrascht diese Kirche durch ihre hohen und weiträumigen Verhältnisse, allein auch hier vermisst man den Reiz einer kraftvollen Gliederung; kahl und nüchtern strebt Alles empor, bis zu den Wölbungen, die im Chore mit einem künstlichen Netze von Rippen unterzogen sind, während die Kreuzgewölbe des Schiffes bereits der Diagonalrippen entbehren. Schlanke Dienste, wie diejenigen des Chores aus drei Rundpartikeln zusammengesetzt, tragen die Quergurten, neben denen die Wölbungen schroff und unvermittelt aus dem Hochbau sich lösen. In den Kapitälen des Schiffes erkennt man bereits den Einfluss der Renaissance, während diejenigen des Chores die krause Ornamentik und die Basamente die gekünstelten Formen spätgothischen Stiles zeigen.

Ausser diesen kirchlichen Monumenten ist das Supersaxhaus (No. 153 an der Kundersgasse) als ein bemerkenswerthes Beispiel gothischen Profanbaues zu nennen. Der Erbauer war der prachtliebende Ritter Georg Supersax, ein Zeitgenosse und erbittertster Gegner des Cardinals Matthäus Schinner, an welchen mehrere Spottbilder an den Consolen des steinernen Treppenhauses erinnern. Der schönste Theil des Gebäudes ist ein Saal im oberen Geschosse, berühmt wegen der reichgeschnitzten und buntfarbig bemalten Holzdecke, die für ein Muster spätgothischer Decorationskunst gelten kann. Eine breitspurige Inschrift auf der äussersten Kranzleiste nennt die hervorragendsten Ereignisse des alten Bundes, der römischen Geschichte und des neuen Testamentes und zählt die Jahrhunderte auf, die zwischen denselben und der Erbauung des Hauses im

---

[1]) Sein Wappen mit einer Bandrolle, worauf das Datum 1516, ist an dem nördlichen Seitenportale angebracht. *Hauptmaasse:* Gesammtlänge im Innern m. 41,40. Länge des Chores 13,97, Breite desselben 8,50. Höhe 14,60. Länge des Schiffes 27,42. Breite 10,45. Höhe 13,55.

Jahre 1505, liegen. Es folgt dann, den ganzen Durchmesser in der Breite der Diele einnehmend, ein grosser Kreis mit Maasswerk und Stäben gefüllt, die radienförmig auf einem zwölfeckigen Medaillon zusammentreffen. Hier sieht man, umgeben von den Halbfiguren der Propheten und wie diese in kräftigem Relief gearbeitet, die Darstellung der Krippe, erläutert durch Inschriften, deren eine die bekannte Weissagung Virgil's auf die Ankunft des Messias enthält.[1]) Der Rest der Decke, zwei Bordüren, welche die Schmalseiten begleiten und die dreieckigen Zwickel neben dem grossen Kreise sind wieder mit Medaillons geschmückt, die ihrerseits die üppigsten in Gold und Farben prangenden Maasswerke umschliessen. In dem Einen derselben nennt sich der Verfertiger dieser Decke, sein Name lautet Jacobinus de Halacridis, ligni faber.

Ländliche Bauten aus der gothischen Epoche sind nur wenige erhalten geblieben. Zu diesen gehört die kleine oberhalb Sitten gelegene Kirche S. Germain-de-Savièse; sie wurde, wie zwei Daten am Westportale und dem östlichen Schiffsgewölbe beweisen, um die Jahre 1523 und 1524 erbaut. Zeigten manche der bisher genannten Monumente zwar den Versuch zur Ausbildung neuer Typen, ohne indessen eine befriedigende und consequente Lösung dieser Aufgabe zu produciren, so tritt uns diese zum ersten Male in der Kirche zu Savièse entgegen. Der Fortschritt besteht darin, dass der Meister auf eine Ueberhöhung des Hauptschiffes verzichtet, die, so gering wie bisher und folglich meist auch der selbständigen Beleuchtung desselben wehrend, nur den Eindruck des Schwerfälligen und Lastenden ausübte. Sämmtliche Schiffe sind in gleicher Höhe, die schmalen Abseiten mit Kreuzgewölben, die drei Joche des Hauptschiffes mit zierlichen Netzgewölben bedeckt, die gemeinsam mit jenen aus vier im Quadrate aufgestellten Rundpfeilern herauswachsen.

Die Frage, ob diese verständige Anordnung auch in anderen Bauten des Landes zur Nachahmung gelangt sei, ist bei dem Mangel gleichzeitiger Monumente nicht zu entscheiden; sicher scheint nur das Eine, dass bis zum Anfange des XV. Jahrhunderts eine solche Lösung in den weiteren Kreisen unbekannt geblieben war. Es zeigt diess die 1497 datirte Kirche von Leuk,[2]) wo das Hauptschiff, wiewohl überhöht, wiederum einer selbstständigen Befensterung entbehrt. Diese Anordnung sowohl, als die Form der Gewölbe und gewisser Details, zumal der Pfeiler, und die Bekrönung der Dienste mit besonderen Gesimsen, weisen auf den Einfluss der Kathedrale von Sitten. Aus derselben Epoche stammen die Chöre der Klosterkirche von Gerunda und der alten Kirche von Siders, ersterer polygon, dieser geradlinig geschlossen und mit drei Sterngewölben bedeckt.

[1]) Eclogae IV, Vers 5 u. ff.

[2]) Das Datum ist über dem Westportale eingemeisselt.

Das letzte Denkmal des Mittelalters, das erste zugleich, in dem sich die Elemente der Renaissance mit den Formen der absterbenden Gothik vermählen, ist die Kirche von Glis bei Brieg, ein Bau von gewaltigen Dimensionen[1]) mit einem dreischiffigen flachgedeckten Langhause, dessen Gänge durch rundbogige Pfeilerarcaden in entwickeltem Renaissancestile getrennt werden. Der Chor dagegen, ein länglich rechteckiger Bau, zeigt noch spätgothische Formen: Sterngewölbe und Dienste aus vier Rundpartikeln zusammengesetzt, die mit nüchternen Gesimsen und Basamenten versehen sind.[2])

Die Schilderung dieser westschweizerischen Monumente erledigt, folgt die Betrachtung der gleichzeitigen Denkmäler in den deutschen Landestheilen, wo Basel als der wichtigste Schauplatz künstlerischen Schaffens während des XIV. und XV. Jahrhunderts zu nennen ist.

Ein Ereigniss besonderer Art hatte hier den Anstoss zu einer Bauthätigkeit gegeben, wie sie reger und umfassender kaum wo geübt wurde, das furchtbare Erdbeben, durch welches Basel am Lukastage (18. October) des Jahres 1356 heimgesucht worden war.[3]) Rings um die Stadt, vier Meilen im Umkreise, waren alle Burgen gebrochen.[4]) In Basel selbst und seinen Vorstädten, meldet ein bald nach dem Unglücksfalle verfasster Bericht, gab es kein Gotteshaus, keinen Thurm, kein steineres Gebäude, an dem nicht die Spuren grauenvoller Verwüstung zu sehen waren[5]) und diess Alles in Folge Einer Katastrophe, mit der das Unglück und der Schrecken keineswegs beendet waren, denn noch Jahre lang zitterte die Erde fort.[6]) Die hierauf folgende Thätigkeit kann man sich denken: ein Bauen allerorts, so dass 80 Jahre später Aeneas Sylvius, der während des Concils in Basel residirte, seine Verwunderung über das einheitliche und moderne Aussehen der wiedererstandenen Reichsstadt aussprach.[7]) Auch andere Berichte fehlen nicht und Denkmäler, an deren Hand wir nunmehr die Baugeschichte Basels seit jenem verhängnissvollen Ereignisse verfolgen wollen.

---

[1]) Gesammtlänge im Innern Mètres 56,05. Länge des Chores 15,40, Breite desselben 7,10. Breite des Mittelschiffes im Lichten 7,95, der Seitenschiffe im Lichten 4,88.

[2]) An einem Strebepfeiler des Chores steht das Datum 1539.

[3]) Eine Zusammenstellung und Kritik der hierüber erhaltenen Nachrichten giebt *Wackernagel* in der Denkschrift: Basel im XIV. Jahrhundert S. 213 u. ff.

[4]) Der Bericht No. V. (1362 und 1382) S. 229 giebt die Zahl der durch das Erdbeben zerstörten Burgen auf 60, Felix Faber dagegen (1488 No. XVII S. 237) auf nur 46 an.

[5]) Bericht II. S. 226.

[6]) a. a. O. S. 34 und 215.

[7]) Bericht XIV. S. 235 a. a. O.

Will man dem allerdings späteren Berichte des Dominikaners Felix Faber glauben, so wären nur der Chor der Predigerkirche und die Kapelle S. Johannis von der allgemeinen Zerstörung verschont geblieben,[1]) alle übrigen Kirchen, das Münster voraus, hatten schwer gelitten. Wenden wir uns zunächst diesem Letzteren zu.[2]) Seine Geschichte von der Vollendung des alten Baues bis zum Lukastage des Jahres 1356 ist dunkel, nur spärliche Nachrichten lassen errathen, dass auch inzwischen seine Existenz gefährdet war, so ein Erlass vom Jahre 1301, durch welchen der Bischof Peter v. Aspelt zur Sammlung von Beiträgen zum Wiederaufbau der Kirche auffordert.[3]) Welche Vorgänge hiezu veranlassten, wird nicht gesagt, wohl war es ein grosser Unfall, denn es giebt noch eine zweite Kunde, welche darauf hindeutet; sie meldet, dass 1324 abermals Commissarien ausgeschickt worden seien, um für den Bau zu sammeln.[4]) Von da an fehlen die Nachrichten bis 1346, in welchem Jahre, am S. Katharinentage, die Stadt von einem Erdbeben heimgesucht wurde. Auch diessmal scheint das Münster gelitten zu haben, denn vier Jahre später hiess es, dass „das Werk auf Burg" zusammenstürze, wurde 1352 von der Wiederherstellung des Schiffes und ein Jahr darauf von einem neuen Kreuzgange gesprochen.[5]) Endlich nahte das schrecklichste Ereigniss, dessen Basels Annalen gedenken, das Erdbeben von 1356. Ueber die Zerstörung, die dasselbe in dem Münster anrichtete, giebt das unmittelbar darauf verfasste Sendschreiben des Constanzischen Bisthumsverwesers einen einlässlichen Bericht:[6]) Der obere Theil des Chores stürzte ein und zerschlug den Hochaltar in Trümmer, die Mauern des Schiffes barsten und selbst die Ecksteine und Pfeiler wichen aus ihren Fugen; es gingen die Glocken, die Priestergewänder, Kelche, Bilder und der übrige Kirchenschmuck zu Grunde und, was nicht im Schutte zertrümmert wurde, verzehrte das Feuer.

Zum Glücke fehlte es weder an zahlreichen Spenden[7]) noch an der

---

[1]) Bericht XVII. p. 238 a. a. O. Faber spricht hier, wie mehrere Urkunden, von einer ecclesia sancti Johannis, wiewohl dieses unweit des Münsters gelegene und nicht mehr bestehende Heiligthum nur eine Kapelle war. a. a. O. p. 19.

[2]) Ein Verzeichniss der Aufnahmen findet sich S. 212 oben.

[3]) „ad reedificationem ecclesiae nostrae".

[4]) Ich verdanke diese wie die vorige Nachricht einer gütigen Mittheilung des Herrn *Dr. D. A. Fechter* in Basel.

[5]) *D. A. Fechter*, Topographie, in der Denkschrift Basel im XIV. Jahrhundert S. 10. Leider ohne urkundliche Belege, ein Mangel, der auch bei den meisten übrigen Angaben dieser sonst vortrefflichen Monographie zu beklagen ist.

[6]) Vollständig abgedruckt a. a. O. p. 224. Ein Auszug im Basler Neujahrsblatt von 1850. S. 42.

[7]) Eine Aufzählung der verschiedenen Sendschreiben zur Aufforderung von Beiträgen im Basler Neujahrsblatt a. a. O.

nöthigen Energie. Kaum war die erste Bestürzung vorüber, so liess der thatkräftige Bischof Johannes Senn von Münsingen den Wiederaufbau der Kathedrale beginnen.[1]) Erst wurden die beiden Thürme zu Seiten des Chores bis auf eine gewisse Höhe abgetragen und der Wiederaufbau des Letzteren, die Errichtung des schönen schon früher (Seite 408) beschriebenen Chorhauptes an die Hand genommen, wobei, so scheint es, auch eine Veränderung der unteren Theile, der Krypta und des Chorumganges vorgenommen wurde, denn aus dieser Zeit ist wohl der gothische Ausbau der Ersteren und die Theilung des Umganges in zwei Etagen zu datiren.[2]) Weiter folgte die Umgestaltung und die Wiederherstellung des Schiffes. Schon früher waren längs desselben, gegen die Abseiten sich öffnend, zwei Kapellenreihen entstanden, Stiftungen hervorragender Geschlechter, deren erste, die der Marienkapelle am nördlichen Seitenschiffe, noch in das XIII. Jahrhundert zurückreicht.[3]) Diese Kapellen nun, wie sie eine nach der andern als zufällige Anbauten entstanden waren, wurden jetzt in organischen Zusammenhang mit einander und dem anstossenden Langhause gebracht, so nämlich, dass sie, mit regelmässigen Durchgängen versehen, zwei neue Seitenschiffe bildeten. Diesen Ausbau des Inneren beschloss die Wiederherstellung des Mittelschiffes; man erneuerte den Hochbau, der mit gothischen Kreuzgewölben bedeckt und durch kräftige Strebebögen gesichert wurde. Im Jahre 1363 war die Kirche soweit hergestellt, dass sie am 25. Juni von Bischof Senn wieder eingeweiht werden konnte.[4])

Man kann nicht sagen — will man sich den Zustand des früheren Münsters vergegenwärtigen — dass die Wirkung des Inneren durch diese Umbauten beeinträchtigt worden sei. Statt der alten Gewölbe, die ohne Zweifel schwerfällig und tiefer lasteten, gewahrt nun das Auge den kühnen Schwung der gothischen Rippen, im Chore einen Hochbau, der mit dem steinernen Gitterwerk und den hohen und weiten Oberlichtern einen prächtigen Anblick gewährt. Noch schöner gewiss war diess früher zu schauen, als vor dem Querschiff der prächtige Lettner stand.[5]) Nur

---

[1]) Die Namen der seit dieser Zeit am Münsterbau beschäftigten Baumeister und Werkmeister sind verzeichnet im Neujahrsblatte von Basel 1850. S. 42 u. 43.

[2]) Die ursprüngliche Gestalt des Chorumganges ist S. 217 oben beschrieben worden.

[3]) Ueber diese Kapellen und ihre Stiftung cf. Basel im XIV. Jahrhundert S. 12 und Neujahrsblatt 1850 S. 44. Auf dem Grundrisse Fig. 66 S. 214 oben sind diese Kapellen, als spätere Zuthaten, weggelassen.

[4]) Basel im XIV. Jahrhundert S. 10. Neujahrsblatt 1850 S. 20.

[5]) Dieser Lettner wurde 1381 errichtet (Basel im XIV. Jahrhundert S. 10). Eine Abbildung des Münsters mit demselben findet sich in der Beschreibung der Münsterkirche und ihrer Merkwürdigkeiten. Basel 1842.

stellenweise sah man durch die Arcaden den Aufgang zum Chore, während hoch über den dunklen Massen kunstvoll verzierter Bögen und Balustraden ein farbiges Dämmerlicht das Sanctuarium erhellte.

Nicht minder bedeutend als dieser Ausbau des Inneren waren die Arbeiten, die sich bald darauf dem Aeusseren des Münsters zuwandten. Bis zu dem Erdbeben von 1346 mochte der grosse Kreuzgang an der Südseite der Kirche in den alten romanischen Formen bestanden haben.[1]) Einzelne Reste davon sind auch jetzt noch zu sehen: die unteren Theile der halbrunden Wanddienste im südlichen Flügel und vier Kreuzgewölbe, die sich als Verlängerung des östlichen Ganges dem Querschiffe vorlegen, das Uebrige scheint in jener Katastrophe gefallen zu sein. Man begann ein neues Werk, das aber, kaum war die erste Kunde davon erschollen,[2]) durch das Erdbeben am 18. October 1356 zerstört wurde. Es ist nun begreiflich, dass sich die Aufmerksamkeit zunächst dem Münster zuwandte und dann erst, als hier die dringendsten Arbeiten vollendet waren, an die Wiederherstellung des Kreuzganges geschritten wurde. Die nächste Kunde von demselben datirt aus dem Jahre 1362; damals bestimmte der Bischof Johannes Senn von Münsingen einen Theil des Hofgartens zum Begräbnissplatze der Domherren und Caplane, mit der Bedingung jedoch, dass ein Theil der Räumlichkeiten, mit denen derselbe überbaut werden sollte, ihm und seinen Nachfolgern gewahrt bleiben.[3]) Es war diess der Raum vor dem östlichen Flügel des grossen alten Kreuzganges, ein langer und breiter Flur, der jetzt mit einer flachen Diele bedeckt und mit rundbogigen Arcaden gegen die östlich und westlich anstossenden Kreuzgänge geöffnet ist.[4]) Dann, im Jahre 1400, erfolgte eine nochmalige Vergrösserung; wieder wurde ein Theil der bischöflichen Gärten, der Raum vor dem eben erwähnten Flure, abgetreten und ebenfalls, weil in Folge der Pest die bisherigen Friedhöfe überfüllt waren, zum Begräbnissplatze bestimmt.[5]) Ob dieser Hof schon damals eine monumentale Ausstattung erhielt, ist unbekannt; seine jetzige Umfriedigung durch den „neuen" oder kleinen Kreuzgang ist jüngeren Datums, denn erst im Jahre 1472 heisst es, dass derselbe von Vincentius Lapicida erbaut[6])

---

[1]) Ein Grundriss des Münsters sammt den Kreuzgängen a. a. O.

[2]) Note 5 S. 472 oben.

[3]) Beschreibung der Münsterkirche S. 22. (Wie die folgenden Nachrichten ohne Quellenangabe.) Basel im XIV. Jahrhundert S. 14.

[4]) An dem achteckigen Steinschafte, der in der Mitte dieses Raumes die Diele trägt, soll ehedem die Jahreszahl 1490 gestanden haben (*Lotz*, Kunsttopographie Deutschlands II. S. 43). Jetzt ist dieses Datum nicht mehr zu finden.

[5]) Beschreibung a. a. O. Basel im XIV. Jahrhundert a. a. O.

[6]) Basler Taschenbuch auf das Jahr 1856. S. 174.

und noch später mit Gewölben bedeckt worden sei. Diesen länglich rechteckigen Hof umgiebt jetzt auf drei Seiten eine gewölbte Halle, den westlichen Abschluss auf der vierten bilden die nach dem Begräbnissplatze der Domherren und Caplane geöffneten Rundbögen. Die schlanken Stützen, zwischen denen sich die Hallen öffnen, sind zierlich gegliedert, wie die spitzbogigen Arcaden, welche unmittelbar aus denselben hervorwachsen. Gegen den Friedhof werden die Pfeiler, mehr zur Zierde als der Stützung wegen, von kurzen, übereck gestellten Streben begleitet. Vor der anderen Schmalseite der Pfeiler ist eine dünne Halbsäule angebracht, aus welcher die Rippen ohne Kapitäle sich lösen. Einfache Kreuzgewölbe, an den Umfassungsmauern von hochschwebenden Consolen getragen, bedecken die Gänge. Eine Kunde meldet, dass diese Gewölbe in den Jahren 1487 und 1488 errichtet worden seien,[1]) gleichzeitig als der Ausbau des grossen Kreuzganges erfolgte. Damals nämlich — erst im Jahre 1487 — sollen die reichen dreitheiligen Maasswerkfenster erstellt worden sein, mit denen sich derselbe gegen den Kreuzgarten öffnet.[2]) Es ist diess die einzige Kunde, welche über den Bau dieser stattlichen Anlage vorliegt. Ohne Zweifel hatte derselbe schon um die Mitte des XV. Jahrhunderts begonnen; dafür sprechen wenigstens die Wappen in den Schlusssteinen des westlichen Flügels, unter denen dasjenige Bischof Arnolds von Rotberg († 1458) an hervorragender Stelle erscheint.[3]) Dieser grosse westliche Kreuzgang ist unter allen derartigen Anlagen, welche die Schweiz besitzt, die eleganteste und schmuckvollste. Man lernt hier die spätgothische Steinmetzenkunst in ihren glänzendsten Leistungen kennen. Jeder der drei Gänge zeigt neue Gewölbeformen, hier einfache Stern- oder Netzgewölbe, reichere Muster von künstlich verschlungenen Rippen decoriren die Gewölbe über den Winkeln, am schönsten aber den Theil des westlichen Flügels, von dem man in das anstossende Münster gelangt: von dünnen Ecksäulen getragen, geschweift und vielfach sich kreuzend, bilden die Rippen einen Stern und wachsen in demselben zur vierblätterigen Rose zusammen. Aus der Mitte hängt freischwebend der Schlussstein herab, von Maasswerk umgeben, das, frei von der Decke sich lösend, den Raum zwischen den Gurtungen füllt. Den Reiz dieser künstlichen

---

[1]) Basler Neujahrsblatt 1850. S. 37.

[2]) Beschreibung der Münsterkirche S. 21.

[3]) Auch andere Wappen in den Schlusssteinen desselben Flügels deuten, wie mir Herr Prof. *W. Vischer-Heussler* mittheilte, auf Bischof Arnolds Epoche, so das Andlau'sche, wahrscheinlich dasjenige Georg's, ersten Rectors der Universität, der damals die Würde eines Dompropstes bekleidete und das v. Flachslandt'sche, das entweder den Bürgermeister Johann (seit 1454) oder den um 1470 lebenden Dompropst Hans Wernher repräsentirt.

Formen erhöht die polychrome Ausstattung der Schlusssteine und Rippen und der Schmuck der Wände mit zahlreichen Grabsteinen und Epitaphien. Ueberall endlich öffnen sich die köstlichen Durchblicke, hier in die Nähe: zum Münster, ins Grün und nach dunklen Hallen, und dort, in den östlichen Theilen, nach dem Rheine der tief gebettet an den Thürmen und Mauern Kleinbasels vorüberwogt.

Den Abschluss dieser umfassenden Unternehmung bildete der Ausbau der westlichen Thürme. Schon in dem ersten Entwurfe war die Errichtung derselben vorgesehen und muss auch der Eine, der nördliche Thurm, wie diess die Blendarcaden und das Consolgesimse zeigen, noch in romanischer Zeit bis zu einer gewissen Höhe emporgeführt worden sein. Zu Ende der Seitenschiffe sich erhebend und eingeschlossen von den äusseren Kapellen sind beide Thürme mit der Fronte des Mittelschiffes zur gemeinschaftlichen Façade verbunden. Der nördliche wird der alte[1]) oder S. Georgenthurm, der südliche S. Martinsthurm genannt. Bis zum Ende des XIV. Jahrhunderts mochten beide nicht über den Giebel des Mittelschiffes hinausgelangt sein. Erst damals beschloss der Bischof Humbert von Neuenburg (1395—1418) den Ausbau des S. Georgenthurmes, wozu der Rath bis 1404 wiederholte Beiträge steuerte.[2]) Als Werkmeister erscheint seit 1400 Meister Cunrat von Lindau und 14 Jahre später ein Strassburger (Mag. de Argentina).[3]) Noch länger, ein Jahrhundert beinahe, ging es, bis der südliche Martinsthurm seine Krone erhielt. Zwar hatte man dazu schon in den siebziger Jahren die rothen Sandsteine in „unsrer lieben Frowen Gruben“ im Wiesenthal gebrochen, aber erst im Jahre 1488, nach Vollendung des Kreuzganges, begannen die Sammlungen von Baugeldern und ward der Plan des Werkmeisters Hans von Nussdorf genehmigt. Das flache Dach nebst sechs Steinschichten, die zu dem neuen Plane nicht passten, wurden abgetragen und 1489 der erste Stein zum Neubau gelegt. So wurde bis 1496 das Werk gefördert und schon war man im Begriffe, den letzten Theil des Thurmes aufzusetzen, als verlautete, dass der Unterbau zu schwach sei, um den Helm zu tragen.

---

[1]) Diesen Namen führte er schon nach der Mitte des XIII. Jahrhunderts, wie diess die folgende Stelle aus dem Liber Vitae eccl. Basil. beweist: Joh. de Valkenstein, † 1360, Canon. h. e. s(epultus) e (est) ante *vetus campanile* (Basler Neujahrsbl. von 1850 S. 43, Note zu S. 27). Die Lage dieses Thurmes an der Nordseite der Kirche bestimmt eine andere Nachricht: Anno Domini 1274 H. de Nüwenburg episcopus Basil. qui sepultus est in Capella S. Mariae ante vetus campanile (Necrologium von Basel in den Beiträgen zur vaterl. Geschichte, herausgegeben von der histor. Gesellsch. in Basel. Bd. VII. S. 36.).

[2]) Basel im XIV. Jahrhundert S. 11 Note 1.

[3]) Baumeister waren *Johannes Reinhard* aus Müllhausen und nach ihm Magister *Vetter von Bondorf*. Neujahrsblatt 1850. S. 21 u. 43.

Glücklicherweise war diese Befürchtung eine unbegründete, denn die Meister, welche im Spätjahre 1496 den Bau untersuchten, entschieden, dass Nussdorf's Werk ohne Tadel sei und dass man unbedenklich dasselbe vollenden könne.[1]) Das geschah denn auch bis zum 23. Juli des Jahres 1500, an welchem Tage die Blume sammt dem Knopfe aufgesetzt und vergossen wurde. Zur Belohnung für das gut vollbrachte Werk legte der Baumeister als Trinkgeld für den Werkmeister zwei, für die Gesellen einen Goldgulden auf den Knopf.[2])

Die Thürme des Basler Münsters sind die einzigen in der Schweiz, die zum vollendeten Abschluss gelangten. Zwar sind es keine Bauten, die mit den Thurmriesen deutscher Städte wetteifern könnten, und auch unter den heimischen giebt es solche, die Thürme von Lausanne, Freiburg und Bern, die an Grösse und Reichthum der Ausstattung diejenigen von Basel überteffen, nicht aber durch die Eleganz der Verhältnisse und die bündige Klarheit der Gliederung, wodurch diese letzteren sich auszeichnen. Man hört zwar oft den Tadel über die ungleiche Form der krönenden Theile und es ist auch begreiflich, dass der Moderne, dem Regel und Gleichheit über Alles geht, diesen Vorwurf gerechtfertigt findet. Der Sinn des Mittelalters war ein anderer, ihm widerstrebte die trockene Monotonie und wie im Leben Freiheit, oft Willkür sich zeigte, so blieb auch der Kunst ein weiterer Spielraum gewahrt. Es erklärt sich eben daraus die Lust am bunten Formenwechsel, die in so manchem Denkmale des Mittelalters ihren Ausdruck fand und auch hier in der verschiedenen Bekrönung der beiden Thürme sich bekundet. Dass nun der Tadel hierüber ein wirklich gerechter sei, könnte nur dann bejaht werden, wenn der Nachweis geliefert würde, dass durch den gleichzeitigen Ausbau des jüngeren Thurmes ein günstigerer Effect erreicht worden wäre. Es ist diess aber eine Voraussetzung, die sich kaum bestätigen dürfte, denn nur die Verschiedenheit

---

[1]) Unter den versammelten Meistern wird in den Analecta *Urstisii* (Mss. λ. II. 14 d. Univ.-Bibl. Basel p. 73) auch *Rumman Vesch* (Vaesch), Werkmeister zu Thann genannt. Er ist, da die sämmtlichen Fäschischen Familienschriften und Stammbäume (wie mir Herr Prof. *W. Vischer-Heussler* in Basel mittheilte) in jener älteren Zeit nur Einen Remigius (Romey oder Rumman) nennen, ohne Zweifel derselbe, der in einer 1516 datirten Inschrift als Vollender des schönen Thurmhelms von *S. Theobald* zu *Thann* erscheint. *Schöpflin* freilich (Alsatia illustrata II, 42) liest RVMICT VALCH, da aber die Inschrift schon damals stark verwittert war, ist diese Lesart sicher falsch, Schöpflin's Irrthum aber um so begreiflicher, als Rumman oder Remigius in den Familienschriften ebenso häufig unter dem Namen *Romey* erscheint. Eine genaue Untersuchung der Inschrift wäre auf diese Beobachtung hin wohl angezeigt.

[2]) a. a. O. vgl. auch *Sarasin*, Versuch einer Geschichte des Basler Münsters (Beiträge zur vaterl. Gesch. herausgegeben von der histor. Gesellschaft in Basel. Bd. I. S. 30).

dieser Thürme, die sich, zumal von näherer Distanz gesehen, zu einer höchst malerischen Gruppe verbinden, hebt die eintönige, ja unschöne Wirkung auf, welche durch die entsprechende Wiederholung dreier Balustraden erfolgt wäre. Man darf also annehmen, dass nicht Willkür oder Künstlerlaune zu dieser Abweichung veranlasste, sondern dass es dem Architekten, jenem Hans von Nussdorf, wirklich darum zu thun war, einen durch den älteren Thurmbau angezeigten Fehler zu vermeiden. Im Uebrigen herrscht eine Ungleichheit nur in der Behandlung des zwischen der Plattform und dem Helme befindlichen Theiles, während die Höhe dieses Stockwerkes sowohl, als die Dimensionen und die Verzierungen der Pyramide auf beiden Thürmen die gleichen sind. In ihren unteren Theilen stellt sich die Façade als ein nicht sehr einheitliches Bauwerk dar. Man erkennt sofort, dass hier verschiedene und ungleichzeitige Bestandtheile erst später vereinigt worden sind. Neben den Thürmen zunächst, wo sich die äussersten Seitenschiffe mit ihren Pultdächern anschliessen, sieht man auf hohen Wandpfeilern die Standbilder der Heiligen, nach denen die Thürme ihren Namen führen; zur Linken den ritterlichen Georg, der gegen einen gutmüthigen Drachen kämpft, vor dem anderen Thurme den hl. Martin, der, ebenfalls zu Pferd, seinen Mantel zertheilt. Daneben, in den Kapellenfronten, ist ein kleines Portal und darüber ein Spitzbogenfenster angebracht. Die Thürme selbst sind in ihren unteren Theilen schmucklos, wogegen im Mittelbau ein stattliches Portal zwischen spitzbogigen Blenden sich öffnet. Dieser Portalbau, über die Flucht der anstossenden Thürme vortretend, ist mit einer reichen Balustrade bekrönt, über welche der folgende Theil des Hauptschiffes ein grosses viertheiliges Fenster enthält. Hier schliesst nun der Unterbau und es folgt eine zweite Balustrade, die weit vorkragend die Mittelfronte sammt den Thürmen umgiebt. Darüber, zwischen den Letzteren, ist der Giebel des Hauptschiffes von einem Fenster durchbrochen und mit Standbildern geschmückt; die Thürme selbst ragen in zwei Geschossen über denselben empor, beide in Schmuck und Grösse übereinstimmend bis zur Plattform, wo erst die Abweichung beginnt. Der ältere nördliche Thurm zunächst findet seine obere Fortsetzung in einem viereckigen Halbgeschosse; über dem sich zum dritten Male der Schmuck einer Balustrade wiederholt. Dann setzt der Bau ins Achteck über, dessen schmälere Schrägseiten von luftigen Tabernakeln oder Fialen maskirt werden, die übrigen Seiten sind von Fenstern durchbrochen und mit geschweiften Spitzgiebeln bekrönt, hinter denen ein steinernes Geländer den Fuss des Spitzhelms umgiebt. Dieser Letztere, ein höchst eleganter und schlanker Bau, wird von Stäben gebildet, die mit Krabben besetzt und durch Quersprossen mit einander verbunden sind, dazwischen füllt Maasswerk die Lichtungen. Im Gegensatze zu den

älteren Spitzhelmen, die in geradliniger Verjüngung emporwachsen, zeigt diese Pyramide eine leicht einwärts geschweifte Form. Es ist diess eine Neuerung, die erst im XV. Jahrhundert eingeführt wurde und gleich den kuppelartigen Bekrönungen, die ebenfalls in dieser Epoche aufkamen, in der zunehmenden Vorliebe für spielende und gekünstelte Formen ihre Erklärung findet.[1]) Noch auffälliger zeigt sich diese Bildung an dem zweiten Thurme. Hier setzt sich der Hochbau aus zwei viereckigen Etagen zusammen, die beide von Maasswerkfenstern durchbrochen sind. Von der einen Ecke erhebt sich ein zierlicher Wendelstein, die übrigen sind von Fialen begleitet, die in zwei Absätzen emporwachsen bis zu der schmucken Brüstung. Ein zweiter Kranz von Fialen umgiebt hier den Steinhelm, der, achteckig beginnend, sich rasch zur Spitze sammelt und dann mit einer mächtigen Kreuzblume endet.

Unter den übrigen Gotteshäusern Basels, die während des Erdbebens zerfielen, wird zunächst der Kirche des ehemaligen Cluniacenserstifts S. Alban gedacht. Um das schwer betroffene Kloster einigermaassen zu entschädigen, verlieh ihm der Bischof Senn von Münsingen im Jahre 1362 gewisse Einkünfte. In Folge dessen war es möglich, den Wiederaufbau zu beginnen, was ohne Zweifel sogleich geschah und zwar im Zusammenhang mit der Erweiterung der Stadtmauern, die in demselben Jahre zu Gunsten des früher oft gefährdeten Klosters beschlossen wurde.[2]) Das Erdbeben war übrigens nicht die einzige Katastrophe, welche das Stift betraf, sondern es wird noch von einem zweiten Unfalle, einer Feuersbrunst berichtet, die im Jahre 1417 die Kirche sammt dem Kloster verwüstete.[3]) Ob auch diessmal die Zerstörung eine vollständige war, ist unbekannt, doch ist diess nicht anzunehmen, denn die Fenstermaasswerke und die zierlichen Details der Wanddienste im Chor deuten darauf hin, dass die Hauptbestandtheile der gegenwärtigen Kirche aus dem XIV. Jahrhundert stammen. Sehr wahrscheinlich ist es dagegen, dass die hölzernen Gewölbe im Schiff und vielleicht auch diejenigen des Chores erst nach dem Brande an der Stelle der alten errichtet worden seien, wie denn einer Inschrift zufolge im Jahre 1435 auch die Wiederherstellung des Thurmes begann, der sich an der Nordseite neben dem Chore und dem einschiffigen Langhaus erhebt.[4]) Die Kirche hat übrigens auch später wiederholte Unbill erlitten; man zerstörte die Kapellen, deren spitzbogige Arcaden noch heute an der Südwand des Schiffes zu sehen sind, und trug im Jahre 1846 (?) die westliche Hälfte

---

[1]) Vgl. hierüber *Schnaase*, Gesch. der bild. Künste. VI. S. 216.

[2]) Basler Neujahrsblatt 1851. S. 28.

[3]) a. a. O.

[4]) Diese Inschrift am Aeusseren des Thurmes lautet: Anno Domini 1435 in Kalendas May VI (?) incepta fuit restauracio huius structurae.

des Letztern ab, so dass seine jetzige Länge nur noch zwei Joche begreift.[1]) Der schmale Chor dagegen hat seine ursprüngliche Form bewahrt; er ist nur wenig höher als das Schiff, drei Joche lang und polygon geschlossen. Chor und Langhaus sind mit Kreuzgewölben bedeckt, deren Rippen die einfachste spätgothische Bildung zeigen. Im Schiffe setzen dieselben unmittelbar unter den Schildbögen mit figurirten Consolen ab, wogegen die Chorgewölbe von schlanken Dreiviertelssäulen getragen werden, die etwa zwölf Fuss über dem Boden anheben und mit reichen Blattkapitälen bekrönt sind. Sonst fehlt jeder Schmuck, die zierlichen Priestersitze ausgenommen und die Maasswerke der Fenster, die neben sphärischen Dreiecken noch die reinen Formen der früheren Gothik zeigen.

Einfachheit der Anlage und eine nüchterne Behandlung der sparsam angewendeten Details bilden denn überhaupt die gemeinsamen Merkmale der seit dem Erdbeben wieder erstandenen Kirchen Basels. Zwar sind mehrere derselben in sehr stattlichen Dimensionen erbaut[2]) und überrascht auch öfters eine gewisse Kühnheit des Aufbaues, aber damit contrastirt nur um so schroffer die Kahlheit der Massen, die selbst der nöthigen Gliederungen entbehren. Mit Ausnahme S. Albans und der Karthäuserkirche, sind die sämmtlichen übrigen Bauten von dreischiffiger Anlage, aber nur eine dieser Kirchen, die von S. Leonhard, hat ein gewölbtes Langhaus, überall sind die Haupt- und Seitenschiffe flachgedeckt, der Chor allein und etwa die Nebenkapellen gewölbt. Bezeichnend ist ferner die nüchterne Bildung der Pfeiler. Auf kubischem oder achteckigem Postamente, bald mit einer Basis, bald ohne solche beginnend, erhebt sich die Stütze in Form eines schlanken Rundpfeilers, aus dem hoch oben, ohne Vermittelung eines Kapitäles, die Archivolten herauswachsen. Diese Letzteren sind einfach und nüchtern profilirt, bald nur mit Hohlkehlen oder

---

[1]) Die *Hauptmaasse* sind folgende: Gesammtlänge des Innern m. 31,96. Länge des Chores m. 18,74. Breite m. 8,73. Länge des Schiffes m. 12,35. Breite m. 10,15.

[2]) *Hauptmaasse*: *Franciskanerkirche*. A. Gesammtlänge im Innern m. 80,52. B. Länge des Chores m. 28,50. C. Breite desselben m. 9,80. D. Länge des Schiffes m. 50,70. E. Gesammtbreite desselben (im Westen) m. 26,10. F. Breite des Hauptschiffes (aus dem Mittel in der Längenachse der Pfeiler gemessen) m. 9,30. *Dominikanerkirche*. A. m. 58,50. B. 21. C. 8,40. D. 36,75. E. 17,40. F. 9,30. *S. Martin*. A. 41,95. B. 8,95. C. 9 m. D. m. 33. E. 21,23. F. 9,85. *S. Peter*. A. m. 60,67. B. 20,23. C. 9,35. D. 39,89. E. 23,29. F. 9.90. *S. Leonhard*. A. m. 44,68. B. 17,08. C. 7,05. D. 27,13. E. 23,18. F. 8,13. Höhe des Schiffes 13,27. *Karthäuserkirche*. A. m. 37,30. B. 21,74. C. 8,67. D. 14,60. E. 8,65. *S. Theodor*. A. m. 40,18. B. 10,98. C. 8,20. D. 29,07. E. 21,86. F. 9,06. *S. Clara*. A. m. 62,38. B. 9,90. C. 8,90. D. 51,10. E. 19,42. F. 9,75. *Klingenthal*. A. m. 70,70. B. 39,93. C. 9,48. D. 29,90. E. 14,10. F. 4,50.

mit platten Wulsten, die sich mit den Pfeilern in weichlicher und unschöner Bewegung verbinden. Ueber den Archivolten steigt der Hochbau, gleich den Umfassungsmauern der Seitenschiffe, glatt und schmucklos empor, bald von Spitzbogenfenstern, oder auch nur von winzigen kreisrunden Oeffnungen durchbrochen, die hart unter der Decke angebracht sind.[1]) Ueberall fehlt endlich eine durchgeführte Gliederung des Aeusseren, selbst die Eingangsfronte entbehrt einer solchen, ihre Auszeichnung beschränkt sich in der Regel auf ein hohes mehrtheiliges Spitzbogenfenster. Gewiss war es nicht Mangel an Kunstsinn, oder Gleichgültigkeit, die diese schlichte, selbst ärmliche Haltung bedingten, beweist doch das Münster, dass hier, wie anderswo, die Lust zu glänzenden Unternehmungen nicht fehlte. Die Ursachen sind andere: die rastlose Eilfertigkeit, mit der die Wiederherstellung betrieben wurde und die allgemeine Nothlage, die, wie sie den Einzelnen bedrückte, so auch zur Sparsamkeit in den öffentlichen Unternehmungen rieth.

Es versteht sich, dass zuvörderst die Convente es waren, die den Wiederaufbau ihrer Gotteshäuser beschleunigten. Diesen mochten, nächst dem Münster, die reichlichsten Spenden zufliessen und war ja auch hier zunächst das Bedürfniss nach einer baldigen Wiedereinsetzung grosser gottesdienstlicher Handlungen vorhanden. Am wirksamsten scheinen die Franciskaner unterstützt worden zu sein, denn ihre Kirche, an welcher bis in die achtziger Jahre gebaut wurde,[2]) ist unter allen Gotteshäusern der Stadt nicht bloss das grösste, sondern auch ausgezeichnet durch die zierliche Behandlung der Details und eine bei aller Einfachheit imposante Façade. Ueber den Umfang des durch das Erdbeben angerichteten Schadens wird nichts gemeldet. Am meisten scheint das Langhaus betroffen worden zu sein, dessen jetziger Bau, mit einziger Ausnahme des unmittelbar vor dem Chore gelegenen Theiles, auf späteren Ursprung deutet. Schwieriger fällt der Entscheid hinsichtlich des Chores. Derselbe ist gegenwärtig, wiewohl mit Diensten und Schildbögen zur Aufnahme von Wölbungen versehen, nur mit einer hölzernen Tonne bedeckt, eine Form, die als Nothbehelf schon vor dem Erdbeben bestanden haben und nach demselben, als die Mittel zum Ausbau vollends fehlten, eben einfach wieder erstellt worden sein mag. Grössere Arbeiten als der Chor erforderte jedenfalls die Wiederherstellung des Langhauses, denn nicht bloss scheint es, dass die sämmtlichen Pfeiler des Mittelschiffes durch neue

[1]) So in S. Martin, S. Peter, S. Theodor und S. Clara.

[2]) Basel im XIV. Jahrh. S. 34. Auch Innocenz VI. (1352—62) erliess eine Indulgenz ad fabricam loci fratrum minorum ex terremotu dissipati. Archiv für Schweizergeschichte. Bd. XIII. p. 250. Die Kirche wird seit Langem als Kaufhaus benutzt. Aufnahmen cf. S. 391.

Stützen ersetzt werden mussten, sondern es fand auch ein Umbau der Abseiten statt, die von dem zweiten, nächst dem Lettner befindlichen Pfeilerpaare an derart erweitert wurden, dass ihre Breite jetzt nahezu derjenigen des Mittelschiffes entspricht. Acht Stützenpaare, Rundpfeiler auf achteckigen Postamenten, theilen den gewaltigen Raum in drei Schiffe, die mit flachen Holzdielen bedeckt sind. Ueber den Archivolten, die unmittelbar aus den Pfeilern herauswachsen, sind die Obermauern von kleinen Spitzbogenfenstern durchbrochen, grössere öffnen sich in den Umfassungsmauern der Abseiten, sie sind dreitheilig und mit Maasswerken gefüllt, deren nicht sonderlich gewählte Form in sämmtlichen Fenstern die gleiche ist. Ein schmuckloser Lettner trennte den Chor von dem Langhause, dessen einziger Zierath in dem liturgischen Apparate und der farbigen Ausstattung der Fenster und Wandflächen bestanden zu haben scheint. Stattlicher präsentirte sich das Aeussere, zumal die Westfaçade mit ihren gewaltigen Streben und dem prächtigen Mittelfenster (Fig. 133 oben), unter dem sich die kleine Doppelpforte öffnet, und die Südseite des Langhauses mit dem anstossenden Kreuzgange.[1])

Fig. 150.



* Glockenthürmchen an der Dominikanerkirche zu Basel.

Ganz ähnlich der Barfüsserkirche ist das wohl gleichzeitig erbaute Langhaus der Predigerkirche.[2]) Die Form der Stützen, deren zehn das Langhaus theilen, ist hier wie dort dieselbe, ebenso die Gliederung der Archivolten, während der Hochbau des Mittelschiffes hier theilweise, gleich den westlichen Jochen des Chores, sein Licht durch einfache Rundfenster erhält. Am Aeusseren, wo sich südlich der Kreuzgang und der Nordseite ein Friedhof mit den berühmten Todtentanzbildern anschloss, ist das steinerne Glockenthürmchen (Fig. 150) beachtenswerth. Dieser höchst elegante Bau, der sich an der Südseite zwischen dem Chor und dem Langhause, erst in der Dachhöhe vorkragend, auf einem Strebepfeiler erhebt, wurde im Jahre 1423 von dem Werkmeister der Parochialkirche zu Ulm, Johannes, genannt Cun, erbaut.[3]) Der achteckige Unterbau ist von Streben begleitet, die aus der Mitte der vier Hauptseiten hervortreten, dann folgt über dem Gurtgesimse eine luftige Etage von hohen Fenstern, Fialen uud Wimpergen, das Ganze bekrönt

[1]) Der heute nicht mehr existirt. Eine Abbildung desselben bei *Sarasin*, a. a. O.

[2]) Aufnahmen S. 389.

[3]) Basel im XIV. Jahrhundert S. 125.

mit einer Pyramide, wie sie zierlicher und proportionirter kaum gedacht werden könnte.

Von den übrigen Gotteshäusern Grossbasels dürfte die Martinskirche das älteste sein. Schon zu Ende des XIII. Jahrhunderts hatte dieselbe einen Um- oder Neubau erlebt. Es geht diess aus einem 1287 datirten Schreiben des Bischofs Peter hervor, wodurch derselbe die Sammlung von Beisteuern zu dem mit vielem Aufwande unternommenen Werke gestattet.[1]) Allein auch dieses fiel am Lucastage des Jahres 1356 in Trümmer und fand erst lange nachher, im Jahre 1398, die Weihe des Fronaltares im Chore statt.[2]) Dieser Letztere, ein kurzer Raum, ist dreiseitig geschlossen und mit einfachen Rippengewölben bedeckt, die von dünnen Ecksäulen mit schmucklosen prismatischen Kapitälchen getragen werden. Die dreitheiligen Fenster füllt reiches Maasswerk, in welchem neben sphärischen Formen bereits das Fischblasenmuster erscheint. Das Langhaus ist dreischiffig, in Haupt- und Seitenschiffen flach gedeckt und völlig schmucklos. Die Stützen, wiederum Rundpfeiler auf achteckigen Postamenten, entbehren sowohl der Basen als der Kapitäle.

Stattlicher, zumal in den östlichen Theilen, erscheint die Kirche S. Peter. Ihr Bau, so wie er heute besteht, dürfte kaum vor dem XV. Jahrhundert begonnen worden sein, denn der Chor sowohl als das Langhaus tragen entschieden spätgothischen Charakter. Ersterer ist ausnahmsweise geradlinig geschlossen, vier Joche lang und mit einem ganz flachen Netzgewölbe bedeckt, dessen Schlusssteine und reich verschränkte Rippen noch in dem alten Gold- und Farbenschmucke prangen. Als Dienste für das Gewölbe fungiren einfache Dreiviertelsäulen, die erst in beträchtlicher Höhe auf Consolen anheben und dann, wie schlanke Palmen, in die vielen Rippen sich ausbreiten. In der östlichen Schlusswand öffnet sich ein grosses viertheiliges Maasswerkfenster, während die Langseiten ohne Fenster von zierlich gewölbten Nebenräumen begleitet sind. Gegen Westen bildet ein hoch übermauerter Spitzbogen den Zugang zum Langhause, einem nüchternen Gebäude, das durch vier Pfeilerpaare (Fig. 126. 3. oben) in drei ungleich breite Schiffe getheilt wird.[3]) Einen gewissen fremdartigen Reiz verleiht demselben die Anlage einer niedrigen Galerie, die im Inneren um das ganze Gebäude herumläuft. Sie bildet die Fortsetzung des Lettners, der östlich die Breite des Langhauses einnimmt und besteht aus einem schmalen Gange, der sich mit spitzbogigen Pfeiler-

[1]) *Ochs*, Geschichte der Stadt und Landschaft Basel. I. S. 481. aedificium inchoatum opere sumptuoso.

[2]) Basel im XIV. Jahrhundert S. 53.

[3]) Die Breite des nördlichen Seitenschiffes (von der Mitte der Pfeiler bis zur Umfassungsmauer) beträgt m. 7,34, die des südlichen nur m. 6,05.

arcaden nach dem Schiffe öffnet. Der älteste Theil ist der Lettner, dessen Gewölbe noch gothische Formen zeigen, während der zweite, ebenfalls gewölbte Gang, der die südliche Langwand begleitet, schon die Einflüsse der Renaissance verräth. Die beiden anderen Corridore an der West- und Nordwand sind flach gedeckt, aber gleich dem vorigen zur Aufnahme von Emporen eingerichtet.

Bei weitem die schmuckvollste unter den Baslerischen Kirchen ist S. Leonhard. Schon früher hatte dieses alte mit einem Chorherrenstifte verbundene Gotteshaus wiederholte Umbauten erlitten, so um das Jahr 1296[1]) und nach dem Erdbeben von 1356. Dann, seit 1480 begann der Bau der jetzigen Kirche, allein er wurde nur langsam gefördert, weil die Mittel fehlten und allerlei Misshelligkeiten eintraten. Endlich im Jahre 1496 ward der Bau dem tüchtigen Werkmeister des Münsters, jenem schon genannten Hans von Nussdorf übertragen, der denn auch, wie es scheint, denselben vollendete.[2]) Der Bau von S. Leonhard zeigt die hier zu Lande sehr seltene Form einer Hallenkirche. Die drei Schiffe nämlich, aus denen das Langhaus besteht, haben nahezu die gleiche Höhe und Breite. Sie sind, wie der Chor, mit complicirten Gewölben bedeckt, deren Rippen dort und im Hauptschiffe ein netzförmiges Muster bilden, in den Abseiten dagegen sich zu regelmässigen Sternen verbinden. Auch die Stützen sind hier ausnahmsweise sehr künstlich gebildet. Achteckig mit einwärts geschweiften Seiten sind sie durch vorspringende Prismen mit dem gleichfalls octogonen Postamente verbunden. Dieselbe Form zeigen die Wanddienste in den Seitenschiffen; auch sie entbehren der Kapitäle und leiten unmittelbar in die Rippen über, die im Mittelschiffe in einfacher Lösung, hier dagegen kunstreich verschränkt nach allen Seiten ausbiegen. Einfacher ist die Architektur des Chores, der, ein langgestreckter Raum mit polygonem Abschlusse, von seitlichen Kapellen und dem Thurme begleitet ist. Die Rippen werden hier bloss von hochschwebenden und theilweise figurirten Consolen getragen, haben dagegen, ein Schmuck, der im Schiffe fehlt, noch die alte farbige Ausstattung bewahrt. Am Aeusseren, wo die Streben mit geschweiften Abdachungen versehen sind, ist neben dem nordwestlichen Ende des Langhauses ein Flügel des Kreuzganges stehen geblieben. Er ist flach gedeckt und auf beiden Langseiten mit Spitzbogenfenstern versehen, die durch breite Mauerpfeiler von einander getrennt sind. Die Maasswerke zeigen, wie die der Kirchenfenster, ein gewöhnliches Fischblasenmuster, woraus man schliessen darf,

---

[1]) Basler Neujahrsblatt 1852. S. 13. 1853. S. 5. *Fechter* (Basel im XIV. Jahrh. S. 68) setzt diese Unternehmung in das Jahr 1290.

[2]) Basler Neujahrsblatt 1853. S. 9.

dass auch der Kreuzgang gegen Ende des XV. Jahrhunderts errichtet worden sei.

Endlich ist der Bauten zu gedenken, die sich seit Anfang des XV. Jahrhunderts am rechten Rheinufer, in dem zur Diöcese von Constanz gehörigen Kleinbasel erhoben. Schon vor dem Erdbeben hatten hier drei Gotteshäuser bestanden: S. Theodor, von Alters her die Pfarrkirche Kleinbasels, und die Frauenklöster Klingenthal und S. Clara, die beide, das eine Prediger-, das andere Franciskanerordens, im XIII. Jahrhundert gestiftet worden waren. Zu diesen Klöstern gesellte sich als drittes die Karthause S. Margarethenthal.[1]) Ihr Stifter war der Oberstzunftmeister Jacob Zibol, einer der reichsten und angesehensten Bürger der Stadt. Auf den vielen Reisen, die er als Gesandter Basels unternommen, hatte er auch einmal Nürnberg besucht und dort die eben sesshaft gewordenen Karthäuser kennen gelernt. Ihre Lebensweise und der Ton der Unterhaltung, die er mit den Vätern gepflogen, machte einen solchen Eindruck auf ihn, dass er beschloss, sein Möglichstes zu thun, um diesen Orden in seiner Vaterstadt einzuführen. Besondere Umstände begünstigten dieses Vorhaben; es fand sich ein tüchtiger Prior, der bereit war, einen Convent zu organisiren, und es geschah, dass eben damals eine passende Baustelle, der ehemals bischöfliche Hof, für das künftige Kloster erworben werden konnte. Im Jahre 1401 geschah dieser Kauf, 1402 erschienen aus Strassburg die ersten Karthäuser. Indessen Widerwärtigkeiten aller Art verzögerten den Beginn des Baues, der erst seit 1407 mit Energie an die Hand genommen werden konnte. Im Juli des nächsten Jahres begann die Fundamentirung der Kirche, den Bau derselben leitete ein als Baukünstler weit berühmter Ordensgenosse, Johannes de Ungaria.[2]) Aber bald darauf folgte neues Unglück; es brach ein Krieg zwischen Basel und dem Herzog Friedrich von Oesterreich aus, der Zibol und seiner Stiftung so grosse Verlegenheiten bereitete, dass die Existenz der Karthause wiederholt gefährdet schien. Endlich, im Jahre 1416, war der Bau der

---

[1]) *W. Vischer-Heussler*, Das Karthäuser-Kloster und die Bürgerschaft von Basel. 51. Neujahrsblatt herausgegeben von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen. Basel 1873. Ein Plan der Karthause mit ausführlicher Erläuterung findet sich im ersten Bande der Basler Chroniken, herausgegeben von der historischen Gesellschaft in Basel. Leipzig 1872.

[2]) Opus dirigente in omnibus fratre *Johanne de Ungaria*, tunc clerico reddito domus Argentine, postea per plures annos monacho et priore domus Porte Montis (Thorberg im Canton Bern) ordinis Cartusiensis. Qui, ut publica de eo fuit vox et fama, in arte lapicide et muratorum non habuit in Alemannia similem sibi et successivis temporibus plures in ordine Cartusiensi erexit domos (Basler Chroniken I. S. 271).

Kirche so weit gediehen, dass ihre Weihe stattfinden konnte,[1]) aber noch fehlten die Mittel zum Ausbau des Klosters. Erst die aussergewöhnliche Gunst, dass Basel inzwischen der Sitz des Concils geworden, liess auch diese finden, so dass schliesslich im Jahre 1441 ein bedeutender Theil des grossen Kreuzganges sammt den umgebenden Zellen und der kleine Kreuzgang mit der anstossenden Sakristei und dem Capitelsaale geweiht wurden.[2]) Von nun an war das Ansehen des Klosters fest begründet. Dem opferfreudigen Sinne, der die Brüder beseelte, und der Einsicht ihrer Vorsteher gelang es, die Finanzen zu heben und bald auch reiche Besitzthümer zu erwerben; überall und dauernd erhielt sich der Ruf von dem trefflichen Wandel der Religiosen, so dass Hoch und Niedrig, Adel und Bürgerschaft mit einander wetteiferten, sich durch Spenden und Stiftungen aller Art die Gunst des Conventes zu erwerben. So kam es, dass manche Gebäude, die bisher nur provisorisch eingerichtet waren, verbessert, neue erstellt wurden und dass auch die Kirche ein würdigeres Aussehen bekam. Seit dem Jahre 1513 war der Ausbau des Klosters vollendet und bestand dasselbe so, wie es zum Theil noch jetzt erhalten ist: ein gewaltiger Complex, umringt von Gärten und bewehrt von dem Zuge der Stadtmauern, die südlich und westlich den Stiftsbann bezeichneten.

Was das Kloster selbst betrifft, so sind hier verschiedene Abweichungen von der sonst üblichen Form solcher Anlagen zu beobachten, denn im Allgemeinen blieb dieselbe auch im späteren Mittelalter eine sehr einfache und geschlossene. Das Centrum des eigentlichen Klosters bildet ein viereckiger Hof, von dem Kreuzgang umschlossen und umgeben von den zur Clausur gehörigen Gebäuden, dem Refectorium, dem Capitelsaale und den Behausungen der Conventualen; der vierten Seite schliesst sich die Kirche an. Eine solche Anlage entsprach der Regel, welche den Brüdern neben dem gemeinschaftlichen Chordienste die freie Uebung wissenschaftlicher oder praktischer Arbeiten empfahl. Eine andere Auffassung des klösterlichen Lebens lag der Regel des heil. Bruno zu Grunde. Vornehmer Eltern Sohn hatte sich Bruno mit Eifer dem Studium der Theologie zugewendet, allein weder dieses, noch die hohe Stellung, die er erworben, vermochten ihm höhere Befriedigung zu gewähren; er beschloss sein Heil in der Zurückgezogenheit zu suchen und fand in stiller Wildniss eine Anzahl Gefährten, die mit ihm ein beschauliches und strenger Enthaltsamkeit geweihtes Leben führten. Hier, in der Gegend von Grenoble, wo sich nachmals die grosse Karthause erhob, legte Bruno den

[1]) a. a. O. S. 281.
[2]) a. a. O. S. 295 und Note 3.
[3]) Basler Chroniken S. 333 u. f. u. S. 338 Note 1.

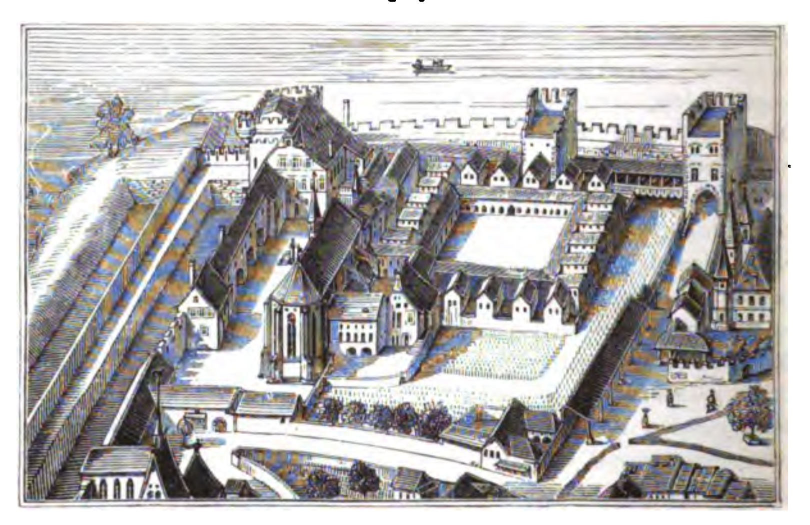
Grund zu der neuen Regel, die 1170 die päpstliche Anerkennung erhielt. Im Gegensatze zu dem gemeinsamen Leben, welches die Glieder anderer Mönchsorden verbindet, empfiehlt die Karthäuserregel den Religiosen die Stille und die beschauliche Ruhe; sie bestimmt, dass die Mönche den grössten Theil ihrer Zeit einsam, theils mit Arbeiten, wozu das Abschreiben erbaulicher Bücher gehört, theils mit Gebet und Meditation verbringen, nur der Chordienst, ein Colloquium zuweilen und die Mahlzeit im Refectorium vereinigt die Brüder. Diesen Vorschriften entspricht denn auch die Anlage der klösterlichen Gebäude; in der Regel gruppiren sich dieselben, wie diess auch in Basel der Fall ist, um zwei Höfe. Beide sind zur Aufnahme von Grabstätten bestimmt und von einem Kreuzgange umgeben. Der eine derselben, der kleine Friedhof, liegt an der Nordseite der Kirche. Vor der Ostseite desselben sind unter einem Dache Sakristei und Capitelstube vereinigt, ein zweites Gebäude, hinter dem nördlichen Gange, enthält Keller und Kornboden, der vierte Corridor hat keine Anbauten, ist dagegen durch einen schmalen Gang, der längs der Kirche die Fortsetzung des südlichen Flügels bildet, mit dem westlich in einiger Entfernung gelegenen Gebäudecomplexe verbunden.[1]) Dieser Letztere nun bildet das Claustrum im engeren Sinne und zeigt alle Besonderheiten, durch die sich eine Karthause von anderen Klosterbauten unterscheidet (Fig. 151). Das Centrum dieser ausgedehnten Anlage, neben welcher der erste Complex mit der Kirche als ein blosser Vorbau erscheint, bildete der grosse Friedhof mit dem umgebenden Kreuzgang, von dem man direct in die rückwärts angebauten Zellen gelangte. Diese Letzteren nun waren nicht, wie in anderen Klöstern, zur ununterbrochenen Reihenfolge verbunden, sondern jede bildete, entsprechend dem Sonderleben, das die Karthäuserregel den Conventualen vorschreibt, ein kleines Gebäude für sich, von einem Gärtchen begleitet, das je zwei Zellen von einander trennte und dessen Pflege zu den stillen Freuden der Mönche gehörte. Leider ist diese Anlage, der Kreuzgang sammt den Zellen untergegangen. Schon im vorigen Jahrhundert wurden drei Flügel niedergerissen und hat seither der vierte, der sich in westlicher Verlängerung der Kirche anschloss, einen vollständigen Umbau erlitten. Nur spätere Nachrichten und Aufnahmen,

---

[1]) Es ist diess zu dem Holzschnitte No. 151 (nach dem grossen Stadtplane *Mathaeus Merians* von 1615) zu berichtigen. Dort sind die Kreuzgänge so dargestellt, dass sie mit ihren Ecken zusammenstossen. Thatsächlich aber waren sie durch einen freien Zwischenraum von einander getrennt und lagen die südlichen Corridore beider in Einer Flucht, so dass sie mit dem dazwischen liegenden Verbindungsgange eine einzige Halle bildeten, die sich längs der Kirche und den hierauf folgenden Zellen bis zur Prälatur erstreckte. Vgl. den Plan der Karthause im ersten Bande der Basler Chroniken.

sowie die Kenntniss anderer Ordensbauten ermöglichten die Wiederherstellung des Grundrisses, die neuerdings mit Glück versucht worden ist. Aus den spärlichen Nachrichten, die über diesen Theil der Karthause bekannt sind, geht übrigens hervor, dass derselbe einer höheren Ausstattung entbehrte. Der Schmuck des Kreuzganges beschränkte sich auf die Glasgemälde in den Fenstern, die ihrerseits eine sehr einfache Anordnung zeigten, so nämlich, dass je drei spitzbogige Oeffnungen von einem gemeinschaftlichen Flachbogen auf viereckigen Wandpfeilern umschlossen wurden. Die Gänge waren, wie diejenigen, welche den kleinen Friedhof umgaben, flach gedeckt.[1])

Fig. 151.



Karthause zu Basel (Merian).

Zu diesen Hauptcomplexen, die sich um den grossen und den kleinen Friedhof gruppirten, und den vor dem Chor zu beiden Seiten der Klosterpforte gelegenen Oekonomiegebäuden kömmt endlich eine vierte Gruppe von Baulichkeiten, die südlich der Kirche gegenüber in langer Folge an der Stadtmauer liegt: im Osten die Bäckerei, dann das Langhaus mit den Wohnungen der Laienbrüder und schliesslich ein grosses Gebäude in der Ecke der Stadtmauer. Hier, in der „magna domus", hatte das Kloster seinen Anfang genommen; der Saal musste zur Kirche dienen, als Glockenthurm der Schornstein der Küche, eine kleine Stube war das Refectorium und zu oberst, unter dem Dache, lagen die Zellen

[1]) Basler Chroniken S. 545 und 546.

der Mönche.[1]) Erst ein späterer seit 1499 vorgenommener Umbau hatte die im Wesentlichen noch bestehende Theilung zur Folge, wonach zu ebener Erde die Küche und das Refectorium für die Mönche und darüber, ausser dem Speisesaale der Laienbrüder, die Behausungen für Gäste lagen. Einer dieser Räume ist noch erhalten, das sogenannte Zscheckenbürlinzimmer, ein Kleinod mittelalterlicher Kunst. Der Erbauer, nach dem es genannt wird, war mitten aus stürmischer Lust ins Kloster getreten und schliesslich als Prior an dessen Spitze gelangt. Indessen eine wahrhaft geistliche Gesinnung blieb ihm fremd, frohen und lebenslustigen Sinnes blieb er dem äusserlichen Glanze zugethan und diesen verkündeten denn auch die Bauten, die er in seinem Stifte unternahm, insbesondere dieses Gastzimmer, dessen Aufwand von Manchen nicht ohne Anstoss betrachtet wurde. Dieser kleine Raum, der zur Beherbergung der Visitatoren diente, ist ein Muster gothischer Innendecoration.[2]) Dem Eingange gegenüber trägt eine kunstreich geformte Freistütze die breiten Stichbögen, welche die dreitheiligen Fenstergruppen umrahmen, die übrigen Wände sind zierlich verschalt, durch Stäbe gegliedert und andere Vorsprünge, die als Dienste für die hölzerne Decke fungiren. Diese Letztere hat die Form eines flachen Sterngewölbes und ist überreich mit Rippen verziert, deren Kreuzungen durch 17 figurirte Schlusssteine bezeichnet werden.

Ausser vielen anderen Schöpfungen, die das Stift diesem Prior verdankte, hatte die Freigebigkeit Zscheckenbürlins auch einen Umbau der Kirche ermöglicht. Dieselbe scheint bis zu seinem Eintritte ins Kloster ein sehr schmuckloses Gebäude gewesen zu sein, Zscheckenbürlin beschloss derselben auf eigene Kosten ein würdigeres Ansehen zu verschaffen. Bis dahin war der Chor nur mit einer Holzdiele bedeckt, jetzt wurden die Fenster erneuert und mit Glasgemälden geschmückt, die Mauern durch Strebepfeiler verstärkt und der ganze Bau mit einem Gewölbe bedeckt, das 1488 durch Meister Remigius Fäsch erstellt wurde.[3]) Dieser Bau,

---

[1]) a. a. O. S. 540.

[2]) Eine Skizze des Inneren im Basler Neujahrsblatt No. 51 1873.

[3]) Basler Chroniken I. S. 333 u. f. 538 Note 1. Gütigen Mittheilungen zufolge, die ich den Herren *Prof. W. Vischer-Heussler* und *Dr. D. A. Fechter* in Basel verdanke, sind über *Remigius Vaesch* folgende Nachrichten bekannt. Er war (nach den von *Joh. Schweighauser* zu Ende vor. Jahrh. verfassten Fäschischen Familien-Nachrichten Mss. A. G. II. 15 der Basler Universitätsbibliothek) ein Sohn des Steinmetzen *Claus* oder *Cleve Vaesch*, der 1438 Zunftbruder zu Spinnwettern wurde und sich am Bau des Thurmes von S. Theobald zu Thann betheiligt hatte. *Remigius* (*Rumman* oder *Romey*) *Vaesch* erscheint zum ersten Male 1487 als „der statt (Basel) murerwerckmeister“ (Basler Chroniken I. 333 Note 5). 1491 wird er Zunftmeister zu Spinnwettern (Schweighauser a. a. O.), 5 Jahre später, als

der in der Hauptsache noch erhalten ist, zerfällt, wie die meisten Klosterkirchen, in zwei gesonderte Theile: den grösseren ausschliesslich für die Mönche bestimmten Chor und die kleinere Laienkirche. Diese Letztere von einschiffiger Anlage, blieb auch später flachgedeckt. Eine Mauer, die zu ebener Erde eine Thüre und darüber eine grosse Bogenöffnung enthält, trennt das Schiff in seiner ganzen Höhe von dem Chore. Davor stand der Lettner, ein gewölbter Gang, unter dem zu beiden Seiten eine Pforte sich öffnete. Die nördliche diente den Conventualen, die hier von dem Kreuzgange in den Chor gelangten, die andere führte zu dem Hofe an der Südseite der Kirche und war für die Laien bestimmt. Der Chor ist vier Joche lang, dreiseitig geschlossen und mit einem Netzgewölbe bedeckt, dessen Rippen von hochschwebenden schmucklosen Consolen getragen werden. Der ganze Bau trägt den Stempel grösster Einfachheit, imponirt aber durch die gefälligen Verhältnisse und eine correcte Behandlung der spärlichen Details.

Auch die beiden anderen spätgothischen Kirchen Kleinbasels, S. Theodor und S. Clara, gehören nicht zu den hervorragenden Schöpfungen mittelalterlicher Architektur. Ihre jetzige Gestalt erhielt die erstere Kirche seit dem Jahre 1420.[1]) Sie ist ein sehr nüchternes Gebäude, bestehend aus einem dreischiffigen Langhause und einem nicht sehr grossen polygon geschlossenen Chore. Zwischen beiden, an der Nordseite, erhebt sich der schmucklose viereckige Thurm. Die Stützen, deren acht das Langhaus in die ungleich breiten Schiffe theilen,[2]) sind hier ausnahmsweise einmal complicirter gebildet, ihr Grundriss, ein Kreisrund mit kreuzweise vorgesetzten Platten, entspricht dem Profile der Archivolten, die unmittelbar aus den Pfeilern herauswachsen. Dieselbe Grundform zeigen die attischen Basen, die ihrerseits auf niedrigen, nach oben zu achteckig gebildeten Postamenten ruhen. Den Chor, dessen zweisprossige Fenster mit vorwiegend sphärischen Maasswerken geschmückt sind, bedeckt ein zierliches Sterngewölbe, dessen Rippen an den Langseiten von hochschwebenden Consolen, im Polygone von dünnen Dreiviertelssäulen getragen werden.

Noch einfacher ist die letzte der baslerischen Kirchen, S. Clara,

---

Werkmeister zu Thann (S. 477 Note 1 oben), zur Expertise beim Bau des Basler Martinsthurmes berufen und schliesslich, 1503, als Nachfolger des verstorbenen Hans von Nussdorf, zum Werkmeister des Domstifts in Basel ernannt. Gleichzeitig mit ihm berief das Stift seinen zweiten Sohn *Paul Vaesch* als Parlirer (Analecta Urstisii), der die ein Jahr zuvor eingestürzte Pfalzmauer beim Münster in ihrer jetzigen Form erbaute (Basel im XIV. Jahrh. S. 18 Note 3).

[1]) Basel im XIV. Jahrhundert S. 140.

[2]) Die Breite des südlichen Seitenschiffes im Lichten beträgt m. 7,12, die des nördlichen nur m. 4,92.

ein Bau, den man geradezu als einen armseligen bezeichnen müsste, wenn derselbe nicht durch seine grossartigen Dimensionen imponirte. Chor und Langhaus, über deren Erbauung keine Nachrichten vorliegen, scheinen aus verschiedenen Epochen zu stammen. Ersterer ist augenfällig der ältere Theil, denn unmöglich kann man annehmen, dass der Chor eines Frauenklosters, wäre derselbe gleichzeitig mit dem Langhause entstanden, eine im Verhältniss zu diesem so geringe Ausdehnung erhalten hätte. Auch einzelne Details: die Eckknollen an den Basen der Wanddienste und die einfache Form der Gewölbe deuten auf eine Bauzeit, deren Beginn vielleicht noch ins XIII. Jahrhundert fiel. Das Langhaus dagegen ist wohl ein Werk des XV. Jahrhunderts. Acht Pfeilerpaare theilen den gewaltigen Raum in drei Schiffe, die sämmtliche mit flachen Holzdielen bedeckt sind. Die Stützen, Rundpfeiler auf attischen Basen und achteckigen Postamenten, sind durch spitzbogige Archivolten verbunden, deren Profil demjenigen in der Peterskirche entspricht. Auch die Form der Oberlichter ist in beiden Kirchen dieselbe, nur die Seitenschiffe erhalten ihre Beleuchtung durch grössere Spitzbogenfenster, deren Maasswerke keine Fischblasen, sondern einfachere Formen, Drei- und Vierpässe zeigen.

Als ein Muster prächtiger Innendecoration aus spätgothischer Zeit ist schliesslich der grosse Saal im Rathhause zu nennen. Die Fensterbögen werden von freistehenden Pfosten getragen, an denen sich die Kunst der Steinmetzen in den virtuosesten Combinationen erging. Die flache Diele ist mit reich geschnitzten Gurten unterfangen, die theils mit kraftvoll stilisirten Ornamenten, theils mit figürlichen Darstellungen geschmückt sind: mit kämpfenden Thieren, mit Kindern, die allerlei Kurzweil treiben, im Laubwerk sich tummeln, auf Einhörnern, Löwen und Pferden, wie Ritter im Turnier, gegen einander anstürmen, oder wir schauen eine Scene aus der verkehrten Welt, den Jäger von Hasen erlegt, die ihn, an einer Stange gebunden, nach Hause tragen, wo er am Spiesse gebraten wird und die Hunde im Kessel schmoren u. s. w.

Ein zweiter Mittelpunkt für die Bauthätigkeit während der spätgothischen Epoche war Bern, seit der Stiftung des Münsters der Hauptsitz der schweizerischen Hütte. Das älteste Denkmal, welches diese Stadt besitzt, ist die Dominikanerkirche, deren Bau angeblich im Jahre 1269 begann.[1]) Aus dieser Epoche scheint der Chor zu stammen, ein hoher und langgestreckter Raum mit dreiseitigem Abschlusse und einfachen

[1]) *Lohner*, die reformirten Kirchen und ihre Vorsteher im eidgenössischen Freistaate Bern. S. 18. *Hauptmaasse:* A. Gesammtlänge im Innern circa m. 66,25. B. Länge des Chores 21,15. C. Breite desselben 8,20. D. Länge des Schiffes 45,10. E. Gesammtbreite desselben 22. F. Breite des Hauptschiffes (aus dem Mittel in der Längenachse der Pfeiler gemessen) 10,65.

Kreuzgewölben, die an den Langwänden von Consolen, im Polygone von schlanken bis auf den Fussboden reichenden Dreiviertelssäulen mit schlecht proportionirten Kelchkapitälen getragen werden. Kapitäle und Consolen sind mit derben frühgothischen Blattornamenten geschmückt, die Schlusssteine zeigen die alte polychrome Ausstattung. Ein Lettner, dessen Formen ebenfalls auf frühgothischen Ursprung deuten, trennt den Chor von dem grossen dreischiffigen Langhause, das augenscheinlich später, etwa im Laufe des XIV. Jahrhunderts erbaut worden ist. Als Stützen des Hauptschiffes, das ursprünglich sein Licht durch kleine Rundfenster erhielt, fungiren einfache Rundpfeiler; sie ruhen, zehn an der Zahl, auf achteckigen Basamenten und sind durch spitzbogige Archivolten verbunden, die, aus kräftigen Hohlkehlen und zwei die Platte begleitenden Wulsten zusammengesetzt, unmittelbar aus dem Pfeilerstamme herauswachsen. Sonst fehlt jeder Schmuck im Inneren wie am Aeusseren, das gegenwärtig einen ganz modernen Charakter trägt.

Wichtiger war ein anderes Unternehmen, das in grossartigem Stile gleichsam die Geschichte der aussterbenden Gothik resümirt, der Bau des ehrwürdigen Münsters „zu S. Vincentzen." Bis zum Anfange des XV. Jahrhunderts hatte an seiner Stelle die alte, angeblich um 1232 erbaute Leutkirche bestanden,[1]) die ebenfalls dem hl. Vincentius geweiht und noch im Jahre 1347 mit neuen Bildern ausgestattet worden war; man hatte dazu eigens nach Basel gesandt, um von dort her den Maler Johannes Muttenzer zu berufen.[2]) Dann kam das grosse Erdbeben am Lukastage des Jahres 1356, das, wie so weithin, auch hier seine verheerenden Wirkungen ausübte, die Gewölbe zerstörte und mehr als die Hälfte des Kirchthurms zu Boden warf.[3]) Ueber die hierauf folgenden Unternehmungen ist nichts bekannt, erst vom Jahre 1418 datirt wieder eine Kunde, die letzte zugleich, welche der alten Leutkirche gedenkt, es ist ein päpstlicher Consens, den Martin V. zur Errichtung eines neuen Gotteshauses ertheilte, weil das alte für den Gottesdienst der stets sich mehrenden Gemeinde zu eng und klein geworden war. Zwei Jahre darauf, nach manchen schwierigen Kämpfen mit einer minder unternehmungslustigen Gegenparthei, wurde der Neubau endgültig beschlossen und zum Werkmeister desselben Matthäus Ensinger berufen, der damals an dem Bau des Strassburger Münsters wirkte.[4])

[1]) Deliciae urbis Bernae. Merkwürdigkeiten der hochlöbl. Stadt Bern. Zürich 1732. S. 173.

[2]) *Wackernagel*, Kleinere Schriften. I. S. 334.

[3]) Basel im XIV. Jahrhundert. S. 245.

[4]) Das Folgende nach der musterhaften und erschöpfenden Darstellung in *Stantz*, Münsterbuch, eine artistisch-historische Beschreibung des S. Vincenzen-Münsters in Bern. Bern 1865. S. 45 u. ff. Dazu die Chronik S. 251 u. ff.

Matthäus war nicht der Erste seines Stammes, der seinen Ruf in dieser Stellung erprobte; schon der Vater, Ulrich († 1429), angeblich von schweizerischer Herkunft,[1]) hatte sich einen bedeutenden Namen gemacht. Wir begegnen ihm 1390 als Werkmeister des Ulmer Münsters, ein Jahr darauf in Strassburg, wo er in gleicher Stellung noch 1400 erscheint und sechs Jahre später nach Esslingen übersiedelt, um den Bau der dortigen Liebfrauenkirche zu leiten.[2]) Und wie in der Familie der Böblinger, die gleichzeitig eine Reihe talentvoller Architekten zählte, so geschah es auch hier: des Vaters Ruf und Handwerk gingen auf Söhne und Enkel über. Von zwei Söhnen arbeitete Caspar (der ältere † 1430) in Ulm, während Matthäus († 1463), dessen schon gedacht worden ist, fast gleichzeitig die Oberleitung über den Bau der Kirchen in Bern, Ulm und Esslingen führte. Dann folgen in der dritten Generation ein Sohn des Caspar, Matthias († 1438),[3]) Balierer an der Liebfrauenkirche zu Esslingen, und zwei Söhne des Matthäus: Vincenz (lebte noch 1493) und Moriz († 1480), der erstere in Bern und Constanz, während dieser, wahrscheinlich der Vater eines gleichnamigen Sohnes, der 1481—83 den Bau des Berner Münsters leitete[4]), von Allen seines Geschlechtes in Ulm das Bedeutendste schuf.

Erst ein Jahr nach Matthäus' Berufung, 1421 am 11. März, wurde der Grundstein gelegt, „auf dem Mittel des Münsters, der ussersten Mur

[1]) *Grüneisen* und *Mauch*, Ulms Kunstleben im Mittelalter. Ulm 1840. S. 16 und 18 lassen Ulrich aus einer Bernerischen Familie, *Strobel* (vaterl. Geschichte des Elsasses Bd. III, Strassburg 1843. S. 459 u. f.) aus einem gleichnamigen Orte bei Freiburg im Uechtlande stammen; indessen ein Ort Namens Ensingen ist weder im Freiburgischen noch in der Schweiz überhaupt zu finden, eher wäre an Ensingen im Würtemb. Oberamt Vaihingen, oder an Einsingen bei Ulm zu denken. Auch liegt meines Wissens keine Nachricht vor, welche den schweizerischen Ursprung dieser Familie bestätigte. Erst Matthaeus scheint das Bürgerrecht in Bern erworben zu haben, wo er 1431 ein Besitzthum kaufte (*Stantz* S. 46) und 4 Jahre später als Mitglied des grossen Rathes erscheint (a. a. O.). Dieselbe Würde bekleidete seit 1448 sein Sohn Vincenz (a. a. O. S. 47) und wird Moriz, dessen Bruder, noch im Jahre 1470, als er seine lebenslängliche Ernennung zum Kirchenmeister in Ulm erhielt (*Hassler* Urkunden zur Baugeschichte des Mittelalters, in *v. Zahns* Jahrbüchern für Kunstwissenschaft II. 1869. S. 111) Moriz Ensinger „von Bern" genannt.

[2]) *Grüneisen* und *Mauch* a. a. O. S. 18. *Seeberg*, die Juncker von Prag. Leipzig 1871. S. 39 *Hassler* a. a. O. S. 98, woselbst angedeutet wird, dass Ulrich Ensinger sogar an dem Bau des Mailänder Domes thätig gewesen sein möchte. Vgl. dazu *Gérard*, les artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge II. S. 84.

[3]) So nach *Otte*, Kunstarchäologie S. 635. *Lotz*, Kunsttopographie II. S. 635 und *Paulus* (Jahreshefte des Würtembergischen Alterthums-Vereins. Heft VIII. zu Taf. 30), während *Grüneisen* und *Mauch* S. 19 das Datum 1451 als dasjenige des Todesjahres angeben.

[4]) *Stantz* a. a. O. S. 48 u. f. 259 Note 41. 260 Note 44.

gegen die Gassen," wie der Berichterstatter meldet. Neun Jahre später wurde das Fundament für den Chor gelegt und 1431 der äussere Bau des Ganzen begonnen. Trotzdem Matthäus schon im Jahre 1429 die Oberleitung über den Bau der Liebfrauenkirche in Esslingen übernommen[1]) und bald auch von Ulm her wiederholte Einladungen erhalten hatte,[2]) scheint er bis gegen Ende der vierziger Jahre den grössten Theil seiner Zeit und seiner Kräfte dem Berner Münster zugewendet zu haben. Erst seit 1448 tritt Vincenz an des Vaters Stelle, der von da an nur noch vorübergehend und auf kurze Dauer in Bern erscheint; seine Hauptsorge war jetzt der Bau des Ulmer Münster, wo er 1449 das Chorgewölbe vollendete und sodann die Aufrichtung der Pfeiler, der Umfassungsmauern und des Westthurmes betrieb.[3]) Immerhin war er noch im Jahre 1448 nicht eigentlich entlassen, erst 1451 ist er, des ehelichen Streites müde, für immer nach Ulm gezogen. War schon früher die öftere Abwesenheit des Meisters dem Fortgang des Werkes vielfach hemmend gewesen, so traten vollends nach der endgültigen Entfernung desselben eine Reihe von Verlegenheiten ein; wir hören von da an von einem fortwährenden Wechsel der leitenden Kräfte. Schon seit 1451 erscheint Vincenz in keinem Documente mehr, dann im Jahre 1453 ward Meister Stephan Pfuttrer[4]) „zu unserem Werkmeister am S. Vincenzen Buw und unser Lütkilchen zu machen und zu vollführen" erwählt. Er starb im Jahre 1467, worauf 1470 sein Amt an Niklaus Birenvogt vergeben, aber nach 10 Jahren wieder zurückgezogen werden musste. Ihm folgte 1481 Meister Mauritz Ensinger, wahrscheinlich ein Enkel des Matthäus, indessen auch seine Wirksamkeit war von kurzer Dauer; er starb schon 1483 und mit ihm erlosch der Name der Ensinger in der Baugeschichte des Berner Münsters.

Wie weit inzwischen der Bau gediehen war, ist auf Grund der spärlichen Nachrichten, die bloss der Meister, nicht aber des Werkes gedenken, kaum zu ermitteln. Nur wenige Stellen geben hierüber einen ungenügenden Anhalt: ein Visitationsbericht vom Jahre 1453, nach welchem damals schon 12 Altäre sammt dem dazu gehörigen Apparate vorhanden waren, so dass der Gottesdienst in Gegenwart der Visitatoren und der ganzen Bürgerschaft mit grossem Gepränge abgehalten werden konnte.[5])

[1]) *Paulus* a. a. O.

[2]) *Hassler* a. a. O. 103 und 105 u. f.

[3]) *Grüneisen* und *Mauch* S. 19.

[4]) auch Furter, Pfutterer und Pfutrer genannt (*Stantz* S. 48) und wohl derselbe, der in der Strassburger Steinmetzenordnung von 1459 unter dem Titel eines Baumeisters zu S. Vincentzen als Haupt der Schweizerischen Bauhütte erscheint, hier aber Stephan *Hurder* genannt wird (Note 2 S. 401).

[5]) Die Erbauung des Münsters zu Bern 1421. S. 14. (Berner Neujahrsblatt von 1833) und Deliciae urbis Bernae. S. 177.

Drei Jahre später folgte die Weihe der Ringoldingenkapelle am Westende des nördlichen Seitenschiffes und 1476 die Vollendung der gegenüber liegenden Gerbern-Kapelle.[1]) Muthmaasslich also war man bis dahin langsamen Fortschrittes von Ost nach Westen vorgerückt und hatte der Bau für einmal mit der Ueberwölbung der Nebenschiffe seinen Abschluss erreicht, während der Chor und das Hauptschiff, wenn letzteres überhaupt schon über die Höhe der Abseiten hinausgeführt worden war, eine provisorische Bedachung mit hölzernen Dielen erhielten.

Die hierauf folgenden Unternehmungen wandten sich der Errichtung der Kirchhofterrasse und des Thurmes zu. Der Anfang zu jener wurde im Jahre 1480 gemacht, der Bau des Thurmes 1489 an die Hand genommen und damit begann nun die Reihe von Uebelständen und Verlegenheiten, die eine Zeit lang ununterbrochen aufeinander folgten. Nach Meister Moriz, des letzten Ensinger's Tod war Erhard Küng zum Werkmeister ernannt worden. Ein Westphale von Geburt, war er kurz vor dem Jahre 1466 nach Bern gekommen, hatte dort als Bildhauer am Münster gearbeitet und der tapferen Dienste wegen, die er 1476 bei der Belagerung von Murten geleistet, die besondere Gunst M. gnädigen Herren erworben, die ihm versprachen, „alle Fürdernuss und Gunst zu bewisen, in solchem Mass, dass er sich dess wol werd getrösten.“ Solchen Verheissungen ist es zuzuschreiben, dass Küng im Jahre 1489 die Leitung des Thurmbaus übertragen wurde, eine Verfügung, die für ihn und das Werk von verhängnissvoller Bedeutung wurde. Schon vier Jahre, nachdem er dasselbe begonnen, mussten Rathgeber aus Zürich und Basel berufen werden. Eine Expertise vom Jahre 1495 entschied, dass der Thurm von Anfang an „nit zum Besten angelegt“ und vorzüglich das Fundament der vier Pfeiler zu schmal und ungleich gesetzt sei, woher der „Gebresten“ komme, „dass das Werk reisset“ und allgemein galt wohl die Rede, dass die Schuld des Misslingens lediglich den mangelhaften Kenntnissen des Werkmeisters zuzuschreiben sei, der sich, wie ein Zeitgenosse, Valerius Anshelm, meldet, wohl als Bildner erprobte, nicht aber zum Bauwesen taugte.[2])

Glücklicher als der Ausbau des Thurmes, der zu Klagen und Expertisen ohne Aufhören führte, während Meister auf Meister dem Werke sich zuwandten und dasselbe wieder verliessen, gingen die Arbeiten an der Kirche von Statten. Im Jahre 1517 wurde das Chorgewölbe mit den mehr

---

[1]) *Stantz* S. 132 und 163.

[2]) *Valerius Anshelm* (ed. *Stierlin* und *Wyss*, II. 197). „War da Werkmeister Erhard Küng, ein niederländischer Westphaler, zum Bild- mehr denn zum Buwwesen geschickt; wie auch das von ihm gemacht gross Portal und des Buws Inzug (Vorhalle) anzeigent.“

als 80 figurirten Schlusssteinen durch einen Niklaus Manuel vollendet.[1]) Endlich, zu Anfang der siebziger Jahre, war auch der Thurmbau so weit emporgeführt, dass man an die Ueberwölbung des Schiffes schreiten konnte, ein Unternehmen, vor welchem früher ernstlich gewarnt worden war, weil das Werk an den Thurm angeschlossen werden musste. Anfangs 1573 wurde dasselbe begonnen und im December gleichen Jahres durch den Meister Daniel Heintz von Basel vollendet. Der Thurm dagegen, wiewohl zu wiederholten Malen die Ausführung des Helmes beschlossen ward und Visirungen verschiedener Meister zum Ausbau eines solchen vorlagen, blieb unvollendet stehen. Im Jahre 1612 erhielt er den armseligen Abschluss, der heute noch das kaum begonnene Achteck bekrönt.

Einen „fürstlichen Bau" nennt Valerius Anshelm die Berner Münsterkirche — mit vollem Recht, denn nicht bloss unter den Monumenten des Heimathlandes, auch in den weiteren Kreisen steht sie als einer der bedeutendsten Repräsentanten des spätgothischen Stiles da,[2]) ein Denkmal des frommen und werkthätigen Bürgersinnes, der jederzeit, wenn es galt, den Ruhm des Höchsten und das Bewusstsein eigener Kraft und Tüchtigkeit zu verkünden, den kühnsten Aufgaben gewachsen war. Auch draussen im Reiche hatten kurz vorher dergleichen Unternehmungen begonnen: der Bau des Ulmer Münsters und der Liebfrauenkirche zu Esslingen, Schöpfungen, die demselben Geiste ihre Entstehung verdankten, und, weil hier wie dort die nämlichen Meister ihr Bestes erprobten, gleichsam als Glieder Eines Stammes zu betrachten sind. Die Gründung dieser drei Bauwerke fand innerhalb derselben fünfzig Jahre statt: 1377 wurde der Grundstein zum Ulmer Münster gelegt, dessen Bau, wie die 1406 begonnene Liebfrauenkirche zu Esslingen, von Ulrich Ensinger geleitet wurde. Dann folgte nach des Vaters Tod im Jahre 1429 der Sohn Matthäus, seit 1420 am Neubau des Berner Münsters bethätigt und nunmehr auch Werkmeister der Kirchen in Ulm und Esslingen. Es kann daher nicht auffallen, dass so nahe Beziehungen in gewissen Eigenthümlichkeiten sowohl des Gesammtentwurfes, als hinsichtlich der detaillirten Ausstattung dieser Bauten, einen gemeinsamen Ausdruck fanden. Vor sämmtlichen drei Kirchen erhebt sich am Westende des Hauptschiffes ein mächtiger Thurmbau, gefolgt von der zwischen den Streben eingeschlossenen Vorhalle und begleitet von Nebenräumen, die sich als westliche Fortsetzung der Seitenschiffe anschliessen. Daneben fehlt hier wie dort eine bedeutsame Aus-

---

[1]) Gewiss nicht durch den gleichnamigen Maler und Reformatoren Berns, wie *Stantz* a. a. O. S. 54 andeutet.

[2]) *Hauptmaasse* (Note 1 S. 491): A. (ohne die Thurmhalle) m. 64,50. B. 24,90. C. 11,20. D. 39. E. sammt den Kapellen 32, ohne dieselben 26,20. F. 12.

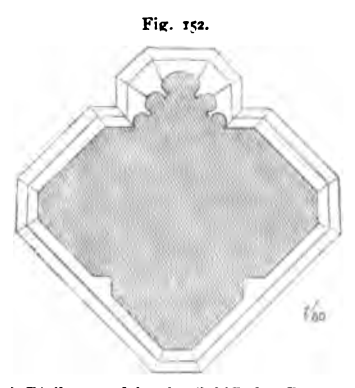
zeichnung der östlichen Theile: in Bern ein dreiseitiges Halbpolygon, in Ulm mit fünf Seiten des Zehnecks geschlossen, ist der Chor nur wenige Stufen über den Boden des Langhauses erhoben und gleichsam eingeklemmt zwischen niedrigen Anbauten, die hier in unregelmässiger Folge, in Bern dagegen die unmittelbare Fortsetzung der Nebenschiffe bildend, die beiden Langseiten begleiten. Seine Höhe kommt entweder derjenigen des Hauptschiffes gleich (Bern und Esslingen) oder es wird, wie diess im Ulmer Münster der Fall ist, der Unterschied des Höhenverhältnisses durch eine mächtige Entwickelung der Chorfenster für das Auge ausgeglichen.[1]) Man hat diese Erscheinungen, wozu auch der Mangel eines Querschiffs gehört, mit Recht aus dem Einfluss jener demokratischen Strömung erklärt, die seit dem XIV. Jahrhundert mehr und mehr die kirchlich-aristokratischen Anschauungen verdrängte; man wollte, dass in diesen Bauten der Ausdruck strenger Würde und bürgerlicher Einfachheit gewahrt bleibe, sie sollten sich von den Kathedralen unterscheiden und den Charakter einer Pfarrkirche behalten. Mit diesem nüchternen Ernst der Massengliederung verbindet sich im Inneren die höchste Sparsamkeit der decorativen Ausstattung. Es gilt diess zumal von der Architektur des Langhauses, wo kaum die nöthigsten Gliederungen, und auch diese nur in der kargsten Ausbildung zur Verwendung gelangten. Besonders charakteristisch ist in dieser Hinsicht die Form und Gliederung der Pfeiler, die in sämmtlichen drei Bauten auf demselben Prinzipe beruht. Man fühlte, dass die einfache Form des Rundpfeilers oder der achteckigen Stütze, die seit dem XIV. Jahrhundert in Aufnahme gekommen war, für solche Dimensionen sich unmöglich eignen könne, wollte indessen ebenso wenig die Rückkehr zu der complicirten Bildung des frühgothischen Pfeilers; die Folge war ein Compromiss zwischen diesen beiden Formen, der freilich als eine Auskunft von sehr zweideutigem Werthe erscheint. Der Pfeiler besteht aus einem polygonen Kern, der in Ulm ein ziemlich regelmässiges Octogon, in Esslingen und Bern dagegen ein längliches Achteck bildet, dessen grössere Seiten den Haupt- und den Nebenschiffen zugewendet und mit Diensten zur Aufnahme der Rippen versehen sind. Diese Dienste, drei an der Zahl, bestehen aus Halb- und Dreiviertelssäulen, die in Ulm und Esslingen den beiden, in Bern dagegen nur der einen, dem Hauptschiffe zugewendeten Seite sich anschliessen, während die rückwärts gegen die Abseiten gerichtete Vorlage, gleich den correspondirenden Wanddiensten, aus

[1]) Vgl. die Zusammenstellung der Hauptmaasse bei *Riggenbach*, Das Münster in Ulm, die Frauenkirche in Esslingen und das Münster in Bern (Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. VI. Jahrgg. Wien 1861) S. 29 u. ff.

einem kräftigen Pfosten in Form eines halben Achtecks besteht (Fig. 152).[1]) Dazu kommt endlich eine auffallende Unsicherheit in der Wahl der Bogenlinien; in Esslingen allein ist der Spitzbogen in consequenter Anwendung geblieben, während die Archivolten des Ulmer Münsters eine sehr steile lanzettförmige Führung und diejenigen in Bern einen hässlich gedrückten Spitzbogen zeigen, der sich aus zwei straffen Kreissegmenten zusammensetzt.

Solche und ähnliche Erscheinungen beweisen, wie sehr man in diesen letzten Zeiten auf ein Neues gerichtet war, ohne dennoch im Stande zu sein, über ein willkürliches Spiel mit den hergebrachten Formen hinauszukommen, und wirklich beruht der Eindruck, den das Innere dieser Bauten auf den Beschauer ausübt, allein nur auf der grossartigen Entwickelung der räumlichen Verhältnisse. In dieser Hinsicht steht auch das Berner Münster unter allen Bauten der näheren und weiteren Umgebung unübertroffen da. Bei einer inneren Gesammtlänge von Metres 64,50[2]) und einer lichten Breite von M. 10,10[3]) erhebt sich das Hauptschiff gleich dem Chore bis zu einer Höhe von M. 22,20; sie beträgt das Doppelte von derjenigen der Abseiten, die, M. 5,70 im Lichten breit, gegen die zwischen den Strebepfeilern eingebauten Kapellen geöffnet und durch 2×4 Pfeiler von dem Hauptschiffe getrennt sind. Der Chor, als ältester Theil des Ganzen, zeigt in der östlichen Hälfte eine ziemlich gesetzmässige Ausbildung der gothischen Formen und sehr schlanke, hochstrebende Verhältnisse, deren Wirkung eine gewiss noch viel bedeutendere wäre, hätte man statt des flachgespannten Netzgewölbes das ursprüngliche Project einer Folge von einfachen Kreuzgewölben beibehalten. Die Dienste, welche die Rippen aufnehmen, bestehen aus einer Gruppe scharf markirter Dreiviertelssäulen von verschiedener Höhe und Stärke und sind mit einem besonderen Blattkapitäle versehen. Insoweit ist das Prinzip der älteren Gothik mit seiner ganzen Strenge beibehalten, nur die Hauptdienste zeigen schon eine gewisse Hinneigung zu barocken Gestaltungen, sie sind nicht, wie die seitlichen Dienste, aus dem vollen Kreisrund gebildet, sondern der

Fig. 152.



* Pfeilergrundriss im Schiff des Berner Münsters.

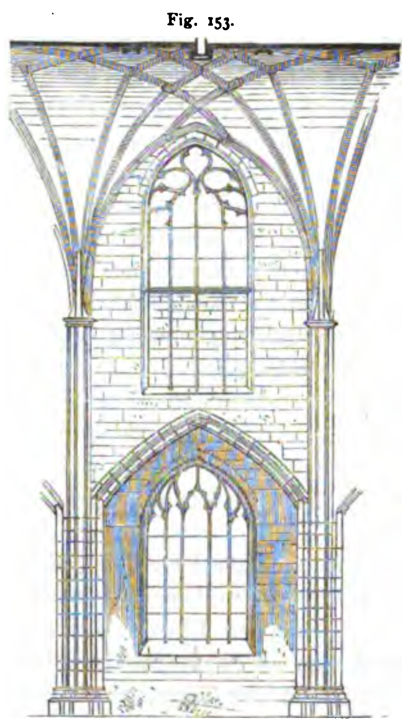
[1]) Grundrisse der Pfeiler in Ulm und Esslingen bei *Riggenbach* a. a. O. S. 31. Fig. 5 u. 6.

[2]) einschliesslich des Chores.

[3]) von Dienst zu Dienst.

Schaft ist platt gedrückt, als ob er aus einem weichen Materiale geformt wäre. Dazwischen öffnen sich die gewaltigen Spitzbogenfenster, nur einmal unterbrochen durch eine Querbank, die hier, wie im Chor des Ulmer Münsters, in halber Höhe zur Festigung des leichten Stabwerkes dient. Das Ganze ist ein förmliches Glashaus, hier wird keine Mauer und keine schmucklose Stelle geduldet, selbst die Sockel sind mit einer reichen Blendarchitektur von Kielbögen und Stäben geschmückt, die gewissermaassen eine Vorbereitung auf die Theilung der Fenster bildet. Eine andere Haltung zeigt die westliche Hälfte des Chores; die beiden Joche, die sich gegen die seitwärts anstossenden Kapellen öffnen, sind länger als die östlich folgenden, die Verhältnisse gedrückter und die Oberwände auffallend kahl und nüchtern gegliedert. Das System der Gliederung entspricht hier im Wesentlichen demjenigen des Mittelschiffes (Fig. 153): die Pfeiler sind in weiten Abständen durch unschöne, flachgeschwungene Spitzbögen verbunden, die sich unmittelbar an den Seitenwandungen der Stützen todtlaufen, dazwischen steigen die Dienste in Einem Zuge vom Fussboden bis zu den Schildbögen empor, wo sie, mit einem kümmerlichen Deckgesimse versehen, die vielfach verschlungenen Rippen des flachgespannten Netzgewölbes aufnehmen. Im Uebrigen fehlt hier, wie in der westlichen Hälfte des Chores, eine deutliche Gliederung der oberen Theile. Da die Abseiten bis zu einer bedeutenden Höhe emporsteigen, konnten die Hochwände des Mittelschiffes nur mit verhältnissmässig niedrigen Fenstern durchbrochen werden. Man fühlte, dass in Folge dessen die über den Archivolten befindlichen Flächen einer Belebung bedurften, verschmähte aber den effectvollen Schmuck eines Triforiums und half sich nun in recht nüchterner Weise damit, dass man die Gliederung der Fenster mit ihren Sprossen in Form einer Blende bis hart über die Archivolten hinunterführte. Gleich dem Hauptschiffe sind auch die Abseiten mit reichen

Fig. 153.



* Travée im Schiff des Berner Münsters.

Netzgewölben bedeckt, deren Rippen höchst unmotivirt aus den polygonen Wanddiensten herauswachsen.

Im Gegensatze zu dieser auffallenden Kahlheit und Leere des Inneren überrascht der Aufwand raffinirter Details, mit denen das Aeussere, zumal des Langhauses, geschmückt ist (Fig. 115 oben).[1] In dieser Hinsicht zeichnet sich das Berner Münster sehr vortheilhaft vor den deutschen Schwesterkirchen in Ulm und Esslingen aus, deren Letzte eine zwar durchgeführte, aber ungleich schlichtere Behandlung zeigt, während das Aeussere des Ulmer Münsters grösstentheils unvollendet geblieben ist. Besonders reich und theilweise neu erscheint in Bern die Behandlung der Strebepfeiler und Strebbögen. Erstere treten, da sie gleichzeitig als Scheidewände zwischen den Kapellen des Langhauses dienen, nur wenig über die äussere Flucht der Umfassungsmauern hervor. Wohl aus diesem Grunde hat man sie nicht als rechtwinkelige sondern als dreieckig vorspringende Massen gebildet, die mit geringer Verjüngung, nur einmal durch einen sogenannten Wasserschlag unterbrochen, bis zu dem Dachgesimse der Abseiten emporsteigen. Dazwischen öffnen sich die unverhältnissmässig breiten Spitzbogenfenster, jedes derselben ist mit neuen, aber trotz ihres kunstreichen Gefüges meistens unschönen und schwächlichen Maasswerken gefüllt. Dieselbe Mannigfaltigkeit, eine fast ins Unglaubliche gehende Künstelei in der Hervorbringung der verschiedenartigsten Combinationen, zeigen die Balustraden, welche die Schiffe bekrönen; es giebt hier wenigstens vierzig verschiedene Formen, die von Joch zu Joch aufeinander wechseln. Am prägnantesten aber tritt dieses System der Willkür und der Künsteleien bei den Bekrönungen der Strebepfeiler hervor; nicht genug, dass jeder Strebbogen mit verschiedenen Maasswerken, Zacken u. dgl. geschmückt ist, ging der Meister so weit, dass er auch die Fialengruppen, die sich in vierfacher Folge übereinander thürmen, jede nach einem verschiedenen Systeme behandelte.

Ueber den Thurm, der sich vor der Mitte der Westfronte erhebt, wird man zu einem günstigen Urtheile kaum berechtigt sein, auch dann nicht, wenn der Torso, soweit sich das System eines vollendeten Ausbaues ermitteln lässt, denselben erreicht haben würde.[2] Der gewaltige Bau, der sich in trägen Massen aus den Façaden der Abseiten erhebt, wirkt drückend und belastend auf die Kirche selbst. Auch an und für sich betrachtet, als Theil und Bekrönung einer Façade, lässt derselbe ein organisches Verhältniss zwischen den einzelnen Abtheilungen vermissen. Wie

[1]) Eine geometrische Ansicht der Nordseite bei *Stantz* zu p. 179.

[2]) Geometrische Ansicht bei *Stantz* a. a. O. zu p. 186. Eine gelungene Reconstruction des Ausbaues hat *Jules Leemann* (der Verfertiger des berühmten Strassburger Münster-Modells) Anno 1863 im Auftrag der Municipalität von Bern ausgearbeitet.

in Ulm erhebt sich der Freibau in zwei viereckigen Etagen, die unverjüngt von den kreuzförmig vorspringenden Strebepfeilern begleitet werden; aber während in Ulm diese beiden Stockwerke, sehr schlank und annähernd von gleicher Höhe, den Eindruck rüstiger Kraft und eines leichten Emporstrebens gewähren, wird am Thurm des Berner Münsters dieses Wachsthum unterbrochen durch das gedrungene Verhältniss der ersten Etage, deren Höhe hier annähernd derjenigen des Erdgeschosses entspricht. Erst mit dem folgenden Stockwerke, dem dritten, auf dem sich der Uebergang zu dem Achtecke vollzieht, rafft sich der Bau zu hochstrebenden Verhältnissen zusammen, allein auch hier gebannt durch eine schwerfällige Bekrönung mit einem Kranze von mächtigen sich gegenseitig durchschneidenden Kielbögen. Unmittelbar über diesem Kranze, auf einer Höhe von 178 Fuss setzt heute das Achteck mit einem niedrigen Zeltdache ab. Ohne Zweifel sollte das Octogon, ähnlich dem Hochbau des Ulmer Münsters, in Einem Zuge, von schräg vorspringenden Strebpfeilern begleitet, bis zu einer Höhe emporsteigen, die annähernd derjenigen der beiden unteren Stockwerke gleichgekommen wäre und dann sich sammelnd mit einem hohen und luftig durchbrochenen Spitzhelme bekrönt werden. Und wie der Aufbau des Ganzen, so lässt auch die Ausstattung im Einzelnen der Schwächen und Fehler manche erkennen. Es scheint, als ob man mit den Mitteln gegeizt hätte, um den ganzen Aufwand architektonischer und plastischer Zierden auf die eine Hauptpforte zu concentriren, denn mit Ausnahme der reichen Balustraden, welche das Auflager der seitlichen Pultdächer und die Bekrönung des Hauptportales bilden, ist das Erdgeschoss jedwelcher Ausstattung baar. Es folgt dann, zu beiden Seiten von einem Aufbau übereck gestellter Fialen begleitet, das zweite, niedrige Stockwerk, das mit drei kielbogigen Blend-Arcaden geschmückt werden sollte; allein die Idee einer regelmässigen Dreitheilung war nicht durchzuführen, weil es dazu am Raume gebrach, man kam daher auf die höchst unglückliche Auskunft, dass man zu Seiten des mittleren Kielbogens zwei Halbbögen anordnete, die beide mit ihren Scheiteln den Strebpfeilern sich anschliessen und gemeinsam mit jenem von Säulen auf hochschwebenden Consolen getragen werden. Eine ähnliche Gliederung zeigt das dritte Stockwerk: ein hohes Spitzbogenfenster nimmt die Mitte ein, die seitlichen Drittel sind mit Stäben und Maasswerken geschmückt, worauf zwei ganze und zwei halbe Kielbögen, sich gegenseitig durchschneidend und ohne jeglichen Zusammenhang mit den unteren Theilen auf schwerfälligen Consolen vorgebaut, den oberen Abschluss bilden sollten.

Der Bau des Berner Münsters ist eine der letzten Unternehmungen grossartigen Stiles, welche die Energie und der kirchliche Enthusiasmus des Mittelalters gefördert hat. Allein, wie ruhmvoll ein solches Werk

erscheint, man fühlt beim Anblicke desselben, dass eine wahrhaft künstlerische Begeisterung erloschen war; daher eben das Schwankende und die unsicheren Contraste, die wir an diesen Bauten gewahren: hier ein Streben mit wahrhaft riesigen Dimensionen zu spielen und dann wieder eine absolute Unfähigkeit, das Wachsthum dieser Kolosse durch eine rüstige anschauliche Gliederung zu bannen; daher auch die spielenden Ornamente und Details, die nicht sowohl die Phantasie des Künstlers als vielmehr den nüchternen Sinn des Handwerkers verrathen und sich meist da zu häufen beginnen, wo das Auge diesen Aufwand am wenigsten erwartet. Ueberall beschäftigt sich der Sinn mit dem Einzelnen, künstelt an den Details und verliert dabei den Ueberblick über das Ganze und das Gefühl für die organische Beziehung seiner Theile.

Unter den Profanbauten Berns ist bereits des Rathhauses gedacht worden. Dasselbe scheint in der Hauptanlage der 1406 von dem Meister Heinrich von Gengenbach errichtete Bau zu sein[1]) und ist von diesem wohl auch der stattliche Aufgang erhalten, der in Form einer doppelten Freitreppe zu dem oberen Stockwerke führt. Eine gewölbte Halle bedeckt dieselbe, von Säulen getragen, deren tüchtig gearbeitete Kapitäle theils mit legendarischen Gestalten, theils mit launigen Darstellungen geschmückt sind. Unweit davon steht das gegen 1494 vollendete S. Antonierhaus (Tönierhaus)[2]) mit einer zierlich gewölbten Kapelle zu ebener Erde und einer unter dem Chore derselben befindlichen Krypta.

Von kleineren Monumenten in dem deutsch-bernischen Landestheile sind die Chöre der Stiftskirche von Interlaken, von Kirchberg und Ursenbach bei Burgdorf zu nennen, welch' letzterer Bau unter allen bernischen Landkirchen den ersten Rang behaupten soll.[3]) Unter den städtischen Gotteshäusern ist das bedeutendste die Kirche von Burgdorf. Ihr Bau auf der Stelle einer 1363 geweihten Kapelle wurde 1471 begonnen, zehn Jahre später fand die Weihe zweier Kapellen und 1491 die Vollendung des Ganzen statt.[4]) Von Aussen imponirend durch eine monu-

---

[1]) Die Berner Chronik des *Conrad Justinger*, herausgegeben von *Dr. G. Studer*. Bern 1871. S. 201.

[2]) Seite 427 oben fälschlich als „Bubenberghaus" bezeichnet. Abbildungen bei *Streit*, Album historisch-heraldischer Alterthümer und Baudenkmäler der Stadt Bern und Umgegend. II. Serie. Taf. 68 u. f. und Berner Taschenbuch von 1875 u. 1876, begleitet von einem Aufsatz von *K. Howald*. S. 323 u. ff.

[3]) *E. F. v. Mülinen*, Ueber die Glasmalerei in der Schweiz (Separatabdruck aus den „Alpenrosen" vom 21. December 1872). S. 13.

[4]) *Lohner* a. a. O. S. 380. Das Datum 1471 ist über dem Westportale eingemeisselt. *Hauptmaasse* (S. 491 Note 1): A. 42,30. B. 16,30. C. 7,40. D. 25,25. E. 18,35. F. 8,30. Höhe des Chores 14,70, der Seitenschiffe 8,45.

mentale Quadertechnik, trägt sie im Inneren den Charakter nüchternster Einfachheit. Haupt- und Seitenschiffe sind in vier Jochen mit einfachen Kreuzgewölben bedeckt, die Stützen, achteckige Pfeiler ohne Kapitäle, durch spitzbogige Archivolten verbunden. Darüber, wo die Gewölbe viel zu tief auf schwerfälligen Consolen lasten, ist jeder Schildbogen von einem winzigen Fenster durchbrochen. Stattlicher präsentirt sich der Chor, ein förmliches Glashaus, wie derjenige des Berner Münsters, der augenscheinlich als Vorbild diente. Vier Joche lang und dreiseitig geschlossen erreicht er mit seinen Stern- und Netzgewölben nicht ganz die Höhe des Hauptschiffes. Als Träger der Rippen fungiren kreisrunde und polygone Dienste, jene in den Ecken, diese an den Langwänden, sämmtliche ohne Kapitäle und von zierlichen Basamenten mit concav geschweiften Seiten getragen. Dazwischen, wo die Brüstung hinter einem niedrigen Sockel zurücktritt, öffnen sich die gewaltigen Spitzbogenfenster, die beinahe die ganze Höhe und Breite der von den Diensten und Schildbögen begrenzten Joche einnehmen.

Eine dritte Gruppe von Monumenten aus dem XIV. und XV. Jahrhundert findet sich im Aargau. An der Spitze derselben steht das Kloster Königsfelden, das im Jahre 1310 zum Gedächtnisse König Albrechts auf derselben Stelle gegründet wurde, wo zwei Jahre vorher der Mord geschehen war. Die Stiftung war eine doppelte, sie umfasste zwei Klöster, das eine für Franciskanermönche, das andere für Clarissinnen, die aber beide eine gemeinsame Kirche hatten.[1]) Der Chor mit dem Fronaltare, der die Stätte des Mordes bezeichnet,[2]) gehörte den Brüdern, im Schiffe befand sich das Erbbegräbniss der Habsburger, ein kleiner schmuckloser Gruftraum mit einem flachen Tonnengewölbe bedeckt, über dem sich noch heute ein bescheidenes Cenotaphium in Form eines Sarkophages erhebt. Zur Rechten und Linken des Schiffes schlossen sich, einen viereckigen Hof begrenzend, die beiden Convente an, der Nordseite das Frauenkloster, gegenüber lag die Clausur der Mönche. Schmucklose Bauten aus Bruchsteinen errichtet sind sie unlängst bis auf wenige Reste vom Erdboden verschwunden. Die Kirche selbst, obgleich verwahrlost und theilweise verbaut, ist leidlich erhalten. Den Bau derselben soll der nämliche Werkmeister geleitet haben, der nachmals, um 1335, den Chor der Barfüsser-

---

[1]) Ein Grundriss dieser Anlage findet sich in den Denkmälern des Hauses Habsburg. Herausgegeben von der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Zürich 1867.

[2]) Diese Angabe Tschudi's wird bestätigt durch die Inschrift REX ALBERTVS, die nebst dem Reichsschilde den über dem Fronaltar befindlichen Schlussstein schmückt. cf. Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde. Zürich 1869. No. 3. S. 81. Dazu Taf. VIII.

kirche in Bern errichtete,[1]) 1320 fand die Weihe statt.[2]) Dieses Gotteshaus, mit königlichen Mitteln erbaut, trägt ungeachtet dessen den strengen Charakter einer Bettelordenskirche. Der einzige Schmuck, der dem Langhause zu Theil wurde, bestand in den Wandmalereien, von denen noch heute die Ueberbleibsel aus verschiedenen Epochen zu entdecken sind. Haupt- und Seitenschiffe sind mit flachen Dielen und kleinen einfach geschmiegten Maasswerkfenstern versehen, zwischen denen, hoch über den Archivolten, ein Gurtgesimse die kahlen Wandflächen gliedert. Die Form der Stützen, deren sechs auf jeder Seite die Schiffe trennen, ist die einfachste, die man sich denken kann, ebenso die Profilirung der Archivolten, die unmittelbar aus dem achteckigen Stamme sich einwölben. Etwas reichere Formen, verbunden mit sehr gelungenen hochstrebenden Verhältnissen, zeigt der Chor. Er ist drei Joche lang und mit fünf Seiten des Achtecks geschlossen. Im Polygone reichen die Dienste, welche die unmittelbare Fortsetzung der Rippen bilden, bis auf den Fussboden hinunter, während diejenigen an den Langseiten etwas höher auf prismatischen Consolen absetzen. Den herrlichsten Schmuck des Chores bilden die dreitheiligen Fenster mit ihren reichen Maasswerken und den buntstrahlenden Glasmalereien, die nebst der farbigen Ausstattung einzelner Architekturtheile den Eindruck einer wahrhaft grandiosen Pracht gewähren.

Nicht viel später und ebenfalls durch habsburgische Mittel gefördert erhob sich in Zurzach ein Neubau der Stiftskirche zu U. l. Frauen. Das alte Gotteshaus, an dessen Stelle schon im IV. Jahrhundert eine der Mutter Gottes geweihte Kirche bestanden haben soll,[3]) war im Jahre 1294 durch Brand zerstört worden.[4]) Der Schaden muss bedeutend und die Lage des Stiftes eine sehr bedrängte gewesen sein, denn noch im Jahre 1340 wird eine zu Gunsten der Wiederherstellung veröffentlichte Indulgenz erneuert und gleichzeitig einer Schenkung an den Bau des Chorgewölbes gedacht. Endlich, 7 Jahre später scheint die lang verzögerte Unternehmung ihren Abschluss gefunden zu haben; es war damals, als der Suffraganbischof Berchtold von Constanz in Gegenwart der Königin Agnes von Ungarn den von Grund aus neu erbauten vorderen Theil

---

[1]) *Justinger*, Berner Chronik, ed. Stierlin und Wyss S. 36. 1255 kamen die Barfüsser nach Bern „darnach bei 80 Jaren ist der Chor in demselben Gotteshus gebuwen und war der Werkmeister von Bern, derselb macht auch der Barfussen Chore zu Küngsfelden“.

[2]) *Lübke*, Kunsthistorische Studien. S. 408. *Hauptmaasse* (S. 491 Note 1): A. 53,96. B. 20,08. C. 8,75. D. 32,78. E. 19,52. F. 9,95. Höhe des Chores 17,10, des Hauptschiffes 17,73, der Abseiten 9,21.

[3]) *Nüscheler*, Die Gotteshäuser der Schweiz. Heft III. S. 595.

[4]) *Huber*, Geschichte des Stifts Zurzach. Klingnau 1869. S. 13.

des Chores sammt der Krypta weihte.[1]) Ueber den gleichzeitigen Zustand des Schiffes sind keine Nachrichten bekannt; das jetzige Langhaus, ein dreischiffiger flachgedeckter Bau mit rundbogigen Pfeilerarcaden, datirt aus späterer Zeit und ist, gleich dem westlichen Joche des Chores, vermuthlich im Jahre 1734 durch barocke Zuthaten entstellt worden. Nur der hochgelegene Chor, wenigstens die östliche Hälfte desselben, ist wohl erhalten und in zweierlei Hinsicht als eine bemerkenswerthe Anlage zu bezeichnen. Ausnahmsweise zunächst erhebt sich derselbe auf einer gleichzeitig erbauten Krypta, zu welcher, vom Schiffe her, eine Doppeltreppe und ein langer tonnengewölbter Vorraum den Zugang bilden. Der eigentliche Gruftraum ist gleich dem Chore polygon geschlossen und durch zwei Stützenpaare in ebenso viele gleich breite Schiffe getheilt. Diese sind mit Kreuzgewölben bedeckt, deren Rippen ohne Weiteres aus den ungewöhnlich niedrigen Rundpfeilern herauswachsen. Ebenso auffallend, wie diese in gothischen Bauten so selten vorkommende Anlage einer Krypta, ist die unmittelbare Verbindung des Chores mit einer niedrigen Glockenstube, die, rückwärts geradlinig abgeschlossen, sich unmittelbar über dem Polygone und dem westlich vorliegenden Joche aufbaut. Die Erscheinung des Aeusseren gewinnt dadurch einen fremdartig malerischen Reiz. Von hohen Strebepfeilern begleitet, um die sich über dem Gruftgeschosse ein Kaafgesimse herumzieht, erhebt sich der Bau in drei Etagen, die mittlere, der hohe Chor, ist von schlanken dreitheiligen Spitzbogenfenstern durchbrochen, dann folgt über den steilen Abdachungen der Streben ein zweites Gesimse, das Auflager der Glockenstube bezeichnend, die ihrerseits mit kleinen Maasswerkfenstern und einem steilen Chordache versehen ist, auf dem sich ein hölzernes Spitzthürmchen erhebt. Das Innere des Chores ist einfach aber würdig gegliedert: ein Gesimse, in Form eines Wasserschlages, bezeichnet die Basis der Fenster, dazwischen steigen die Eckdienste in Form einer Halbsäule, von kleineren polygonen Gliederungen begleitet, bis zu den Schildbögen empor, wo sie mit schmucklosen Kelchkapitälen die Rippen aufnehmen. Das Polygon ist aus fünf Seiten des Achtecks gebildet und rückwärts von einem kurzen Joche gefolgt, das sich mit einem reich gegliederten Spitzbogen nach dem barock entstellten Vorchore öffnet. Mit Ausnahme der Blattornamente und Masken, welche die Schlusssteine zieren, und des steinernen Pontificalsitzes fehlt jedes plastische Detail. Letzterer, der sich in Form einer dreitheiligen Nische an der Südseite des Chorschlusses vertieft, gehört zu den zierlichsten Werken dieser Art, welche die Schweiz besitzt; er steht zwar hinsichtlich

---

[1]) a. a. O. S. 17. 21 u. f. 25. *Hauptmaasse* (S. 491 Note 1): A. 40,18. B. 14,70. C. 7,57. D. 25,48. E. 16,14. F. 8,50.

des Reichthums plastischer Zierathen dem berühmten Pontificalsitze im Berner Münster nach, hat aber diesem voraus den seltenen Schmuck einer ursprünglichen Bemalung und Vergoldung aufzuweisen.

Unter den städtischen Pfarrkirchen sind diejenigen von Bremgarten, Brugg, Zurzach,[1]) Kaiserstuhl und Laufenburg zwar ganz oder theilweise im gothischen Stile erbaut, allein nur in dürftigster Form und dazu meist durch barocke oder moderne Zuthaten entstellt. Dasselbe gilt von der Pfarrkirche zu Aarau, die seit 1471 erbaut, sich lediglich durch ihre stattlichen Dimensionen und eines zierlichen Lettners wegen auszeichnet, der den langgestreckten und dreiseitig geschlossenen Chor von dem Schiffe trennt.[2]) Beide Theile sind annähernd in gleicher Höhe mit flachen Dielen bedeckt, die Pfeiler im Langhause achteckig, ohne Kapitäle, durch spitzbogige Archivolten verbunden, und die Oberwände hart unter der Diele mit kleinen zweitheiligen Spitzbogenfenstern versehen, grössere Fenster mit einfachen Maasswerken öffnen sich in den Abseiten und dem Chore, der aussen und inwendig jeglichen Schmuckes entbehrt.

Bedeutender ist die ehemalige Stiftskirche S. Moritz in Zofingen. Die erste Kunde von diesem Gotteshause giebt ein Beschluss vom Jahre 1317, durch welchen Propst und Capitel gewisse Einkünfte für den Bau der verfallenden Kirche bestimmen, welche Summen jeweilig dem Sänger Johannes von Büttikon, ihrem Baumeister, übergeben werden sollten.[3]) Näheres über den Verlauf und den Umfang dieser Unternehmung erfahren wir nicht, ebenso ist es unbekannt, ob die Krypta, welcher eine spätere Urkunde gedenkt, erst damals erbaut oder als Theil einer älteren Anlage beibehalten worden sei.[4]) Das Erreichte war von kurzem Bestande; noch vor Ablauf des Jahrhunderts, 1396, wurde die ganze Stadt und mit ihr die Kirche ein Raub der Flammen. Es begann wieder ein Neubau, der aber, weil ausgebranntes Mauerwerk dazu benutzt worden

---

[1]) 1517—18 erbaut (*Huber* a. a. O. S. 60 u. f.). Unter dem 7 Stufen über dem einschiffigen Langhaus liegenden und gleich diesem ursprünglich flachgedeckten Chore befindet sich eine kleine zweischiffige *Krypta*, ebenfalls spätest gothischen Stils und ehedem als Beinhaus benutzt.

[2]) *Oelhafen*, Chronik der Stadt Aarau, von deren Ursprung bis 1798. Aarau 1840. S. 39. Die Steine zum Bau lieferte die benachbarte 1444 zerstörte Burg Obergösgen. *Hauptmaasse* (S. 491 Note 1): A. 45,26. B. 14,67. C. 8,43. D. 29,81. E. 20,35. F. 10,30.

[3]) *J. E. Kopp*, Geschichte der eidgenössischen Bünde. Bd. IV, 2. Luzern 1856. S. 255. Solothurner Wochenblatt 1830. S. 628. Magistro dicti operis seu fabricae.

[4]) Urkunde 1335, Montag nach Mathys. Agnes v. Ifenthal, Herrn Johans sel. vor Kilchen, Ritters Wittwe — vergabt an S. Niklaus-Altar in der *Gruft* der Kirche Zofingen... (Urk. im Staatsarchiv Aarau.) Ich verdanke die gütige Mittheilung dieser Notiz Herrn Chorherrn *Dr. A. Lütolf* in Luzern.

war, kaum mehr als ein Jahrhundert überdauerte.[1]) 1517 beschlossen Propst und Magistrat von Grund aus eine neue Kirche zu errichten, in welcher nach Verlauf dreier Jahre schon der Bischof von Constanz die Weihe vollziehen konnte.[2]) Dieser Neubau, vor welchem bis 1646 der Thurm der älteren Kirche stehen blieb, zeigt in Folge wiederholter Umänderungen[3]) eine auffallend unregelmässige Anlage, das Hauptschiff nämlich zerfällt der Länge nach in zwei Theile, von denen die grössere und etwas tiefer gelegene westliche Hälfte ursprünglich durch zweimal vier Pfeilerarcaden von den Abseiten getrennt wurde, während die östliche, gleich der Vierung eines Querschiffes, beiderseits mit einem einzigen weit gespannten Rundbogen gegen die Nebenschiffe geöffnet ist. Sämmtliche Theile des Langhauses waren flach gedeckt, nur die Kapellen, die sich, fünf an der Zahl, dem nördlichen Seitenschiffe anschliessen, sind mit zierlichen Netzgewölben versehen. Aehnliche Formen zeigt der hochgelegene Chor: zwei kunstreiche Sterngewölbe und grosse dreitheilige Spitzbogenfenster, die mit üppigen Fischblasenmustern gefüllt sind. Die bis auf den Boden reichenden Dienste sind verschieden: schlank und zierlich im Polygon, in dem westlichen Joche als kräftige Halbpfeiler aus dem Achteck gebildet, aber hier wie dort mit Gesimsen von verschränkten Stäben und Consölchen bekrönt.

Von klösterlichen Bauten sind im Aargau die Kreuzgänge von Wettingen und Muri zu nennen, von denen der Erstere zu Ende des XV. Jahrhunderts auf drei Seiten erneuert,[4]) der Letztere dagegen noch später, im Jahre 1534, aber trotzdem in gothischen Formen mit dreitheiligen Maasswerkfenstern und spitzbogigen Kreuzgewölben erbaut wurde.[5])

In Zürich waren es die verschiedenen Convente, durch welche die wenigen nennenswerthen Unternehmungen während des XIV. Jahrhunderts gefördert wurden, darunter zwei Neubauten: die Klosterkirche der Dominikanerinnen im Oetenbach und die des Augustinerklosters. Beide sind so einfach und schmucklos, dass sie höchstens für den Localforscher

---

[1]) Der Neubau oder die Wiederherstellung muss sehr langsam fortgeschritten sein, denn noch vom Jahre 1463 datirt, wie mir Herr *Dr. A. Nüscheler* mittheilt, ein Bettelbrief für die Kirche in Zofingen.

[2]) (*J. J. Frikart*) Chronik der Stadt Zofingen. Zofingen 1811 u. 1812. Bd. I. S. 158. II. S. 99—101.

[3]) a. a. O. I. 40. *Hauptmaasse* (S. 491 Note 1): A. 47,40. B. 20,60. C. 10,08. D. 25,74. E. mit den Kapellen 22,20, ohne dieselben 19,05. F. 10,77.

[4]) *Nüscheler* a. a. O. S. 626.

[5]) Das Datum mit dem Wappen des Erbauers, des Abtes Laurenz von Heidegg, der gleichzeitig das Chorgewölbe erneuern liess, ist am Aeussern des Kreuzganges angebracht.

einiges Interesse haben. Der Bau der ersteren Kirche scheint zu Anfang des XIV. Jahrhunderts begonnen zu haben; 1317 wurde der Hochaltar im Chore, 15 Jahre später der vor demselben im Schiff gelegene Altar des Täufers geweiht.[1]) Langhaus und Chor waren einschiffig und flach gedeckt, Ersteres, etwas niedriger als der Letztere, ist vollständig modernisirt, der Chor dagegen, wiewohl ebenfalls zu profanen Zwecken verbaut, hat bis unlängst seine ursprüngliche Form bewahrt.[2]) Ein langgestreckter Raum mit dreiseitigem Abschlusse und nachlässig aus Bruchsteinen erbaut, war er seitwärts von zwei Kapellen begleitet, die ihrerseits die einzigen Kunstformen: Kreuzgewölbe mit figurirten Schlusssteinen zeigten. Wahrscheinlich um die Resonanz des Gesanges zu verstärken oder zu verlängern, hatte man oben im Chore, hart unter der Decke, zwei Reihen sogenannter Schalltöpfe eingemauert, bauchige Krüge ohne Henkel, deren Mündungen geschickt in die decorativen Malereien gezogen wurden, die in Form eines Frieses das Auflager der Holzdecke bezeichneten.[3]) Gleicher Sparsamkeit beflissen sich die Augustiner, die 1270, zuletzt von allen Orden, nach Zürich kamen und sogleich den Bau ihres Klosters begannen, für welchen von 1274—84 verschiedene Indulgenzen erlassen wurden.[4]) Die Kirche dagegen muss, nach dem Stile zu schliessen, erst später, etwa im XIV. Jahrhundert erbaut worden sein. Das ganze Langhaus war ursprünglich flach gedeckt. Zweimal fünf spitzbogige Archivolten trennen, unmittelbar aus den achteckigen Pfeilern herauswachsend, die Schiffe. Der lange Chor ist geradlinig geschlossen und mit einem flachgespannten spitzbogigen Tonnengewölbe von Holz bedeckt, das dreimal über den Masswerkfenstern, welche in dasselbe einschneiden, durch schmale Rippenkreuze unterbrochen wird. Während diese neuen Convente ihre Niederlassungen erst zu gründen und bei den spärlichen Mitteln, die ihnen zur Verfügung standen, auf jede höhere Ausstattung der gottesdienstlichen Gebäude zu verzichten hatten, waren die älteren Stifter der Franciskaner

[1]) *Nüscheler*, III. S. 451.

[2]) Seit dem Sommer 1875 ist der polygone Abschluss entfernt und der Rest des Chores verbaut.

[3]) Solche Schalltöpfe in ähnlicher Anordnung finden sich im Chor der Barfüsserkirche zu *Basel* und in *Oberkirch* bei Frauenfeld (jetzt zugestopft und verputzt). Auch in der alten, jetzt abgetragenen Kirche zu *Rein* bei Brugg war diese Einrichtung zu sehen. Näheres über die Oetenbacherkirche und die dortigen Schalltöpfe im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde 1869. S. 26—31. Dazu 2 Tafeln.

[4]) *Nüscheler* a. a. O. S. 460. *Hauptmaasse* (S. 491 Note 1): A. m. 51. B. 20,67. C. 8,45. D. 29,30. E. 18,15. F. 10,05. Die jetzigen Gewölbe im Haupt- und den Seitenschiffen sind erst in neuerer Zeit, als die lang profanirte Kirche dem römisch-katholischen Cultus geöffnet wurde, in Holz erstellt worden.

und Dominikaner bereits zu Ansehen und Reichthümern gelangt, die ihnen eine Verbesserung ihrer bisherigen Häuslichkeit und die Errichtung monumentaler Bauten gestatteten. So gehört der Chor der Predigerkirche zu den bedeutendsten Monumenten, die hier zu Lande im Laufe des XIV. Jahrhunderts entstanden sind; seine Höhe übertrifft diejenige des Chores zu Königsfelden; sie betrug vor den neuerlich vorgenommenen Umbauten mehr als 70 Fuss.[1]) Vier Kreuzgewölbe bedecken den Langbau, ein Fächergewölbe das Polygon, welches aus fünf Seiten des Achtecks gebildet ist. Hier wie dort gehen die Rippen unmittelbar in die Dienste über, die mit dem gleichem Profile wie jene etwa 11 Mètres über dem Fussboden auf schmucklosen Consolen absetzen. Die Schlusssteine, mit Blattornamenten und Masken, der östliche mit dem Bilde des segnenden Heilandes geschmückt, zeigen die ursprüngliche Bemalung und Vergoldung, die hohen und weiten Fenster einen Reichthum zierlicher Maasswerkformen, die freilich, wie die spielende Anordnung der Pfosten, bereits die Ueberreife des gothischen Stiles verkünden. Dieselbe Neigung zu einem gekünstelten Formenspiele zeigt der wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts erbaute Kreuzgang des Barfüsserklosters, von dem zur Zeit noch zwei ganze und ein halber Flügel erhalten sind. Die Gänge sind flach gedeckt und gegen den Kreuzgarten mit einer bloss durch schmale Pfosten unterbrochenen Reihenfolge von zweitheiligen Spitzbogenfenstern geöffnet, die eine Fülle virtuos gearbeiteter und stets wechselnder Maasswerkformen enthalten.[2])

Gleichzeitig mit diesen Unternehmungen erfolgte endlich der Ausbau der alten Stiftskirche SS. Felix und Regula zum Fraumünster, ein Werk, das schon in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts begonnen, aber, langsam gefördert,[3]) noch vor der Vollendung des Querschiffes stehen geblieben war. Es beweist diess die Form der Gewölbe, welche die Vierung und die Kreuzflügel bedecken; die Rippen, welche dort in einem prächtigen Schlussstein mit dem Bilde der Krönung Mariae zusammentreffen, zeigen ein sehr entwickeltes Profil im Stile des XIV. Jahrhunderts, diejenigen in den Querflügeln noch jüngere Formen und die Schlusssteine die krause spätgothische Behandlung des Blattwerkes. Auch am Aeusseren erkennt man, dass der Hochbau dieser Theile unabhängig von der unteren Hälfte derselben entstanden sein muss; statt des Rundbogenfrieses, der

---

[1]) Die jetzige Höhe beträgt Metres 21,66. Die übrigen Hauptmaasse sind folgende (S. 491 Note 1): A. 64,56. B. 27,32. C. 10,05. D. 36,60. E. 21,10. F. 11,20. Innere Ansicht bei *Arter*, Sammlung Zürcherscher Alterthümer. Heft V. Taf. 6. (Der neuen Ausgabe Taf. 36.).

[2]) Abbildung a. a. O. IV. 6 (Taf. 34).

[3]) Vgl. S. 211 oben.

den im XIII. Jahrhundert errichteten Chor bekrönt, erscheint hier eine Reihenfolge frei vortretender Spitzbögen, die, zierlich profilirt, von kleinen Consolen getragen werden. Ueber die Vollendung dieser Theile, des Querschiffes und der Vierung, sind keine Nachrichten bekannt, wenn anders nicht die Kunde von der um 1326 vollzogenen Einweihung mehrerer Altäre unter dem Lettner, im Chor und den Kapellen unter dem südlichen und nördlichen Thurme[1]) auf dieselbe zu beziehen ist. Auch der Fortgang der Arbeiten, die sich im Laufe des XIV. Jahrhunderts dem Ausbau des Schiffes zuwandten, ist nicht zu verfolgen. Wie schon früher bemerkt wurde, hatte Mechthild von Wunnenberg nach der Mitte des XIII. Jahrhunderts den Unterbau des Querhauses, einschliesslich der westlichen Vierungspfeiler vollendet, vielleicht auch war es damals schon auf eine Fortsetzung der Arbeiten nach Westen abgesehen, denn die beiden zunächst folgenden Pfeilerstellungen zeigen auffallender Weise nach dem Gesetze des Doppeljoches den Wechsel von dünneren und stärkeren Stützen, deren Letztere gegen die Abseiten und das Hauptschiff mit kräftigen Vorlagen versehen sind, während überall sonst die Rippen erst in beträchtlicher Höhe anheben.[2]) Ist diese auffallende Anlage aus der Benutzung älterer Pfeiler zu erklären, die nachträglich eine gothische Umbildung erfuhren, oder hat sie der Baumeister bloss mit Rücksicht auf eine lebendigere Gliederung der Wandflächen gewählt, deren weitere Durchführung in den westlichen Jochen aus ökonomischen Gründen unterbleiben musste? Es ist diess eine der Fragen, zu welchen dieses in mancher Hinsicht so räthselhafte Gebäude auffordert und deren Beantwortung eine genauere Untersuchung voraussetzt, als sie der Zustand des Schiffes seit der jüngsten „Restauration" gestattet. Alles spricht dafür, dass der Bau höchst sorglos und je weiter nach Westen mit um so kargeren Mitteln betrieben wurde. Bis zu dem dritten Joche sind die Archivolten, die ohne Weiteres aus den Pfeilern herauswachsen, von einem zarten Profile begleitet und die Stützen dem entsprechend etwas complicirter gebildet, während die folgenden schlechthin achteckig und durch einfach abgeschrägte Archivolten verbunden sind. Darüber steigen die kahlen Hochwände bis zu dem Gurtgesimse empor, wo jeder Schildbogen ein kleines Fenster enthielt[3]) und die Rippen in die kurzen von

---

[1]) *Nüscheler*, III. S. 369 u. f.

[2]) Vgl. den Grundriss und eine (hinsichtlich der Details allerdings ungenügende) Ansicht des Innern bei *G. v. Wyss*, Geschichte der Abtei Zürich (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. VIII.). Taf. IV. und VIII. *Hauptmaasse* (oben S. 159 Note).

[3]) Der jetzige Hochbau des Mittelschiffes stammt aus späterer Zeit, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, man weiss nicht aus welchen Ursachen, wurden

Consolen getragenen Vorlagen übergehen. Dieselbe Lösung zeigen die Kreuzgewölbe in den Abseiten, die erst mit reicheren Profilen begonnen, dann aber, weil es an Mitteln gebrach, in dürftigster Form sorglos und eilfertig vollendet wurden. Trotz der vielen Widersprüche, die sich bei der Betrachtung des Einzelnen zu erkennen geben, der unorganischen Verbindung so ungleichzeitiger Bestandtheile und einer unleugbaren Nüchternheit in der Ausstattung derselben ist dennoch die Wirkung des Ganzen eine würdige und in gewisser Hinsicht selbst grossartige zu nennen; man lernt hier verstehen, was die Kunst der Verhältnisse vermag, selbst da, wo der Aufwand gering und die Haltung des Einzelnen in mancher Hinsicht zu tadeln ist. Das Aeussere, seit Jahrhunderten vernachlässigt und der wenigen Zierden beraubt, bietet heutzutage einen Anblick dar, der ebenso wenig die ruhmvolle Vergangenheit des Stiftes, als den Kunstsinn und die historische Pietät der baupflichtigen Behörden erkennen lässt, und dennoch genügen die Andeutungen ursprünglichen und projectirten Schmuckes, um sich davon zu überzeugen, dass mit wenigen Mitteln eine würdige und der geschichtlichen Bedeutung dieses Denkmales entsprechende Wiederherstellung zu erreichen wäre.

Ausserhalb Zürich waren es die Cistercienser von Cappel, die um die Mitte des XIV. Jahrhunderts den Neubau eines stattlichen Schiffes vollendeten; es geht diess aus den Nachrichten über verschiedene Altarweihen hervor, die in den Jahren 1345 und 1349 stattfanden.[1]) Bei aller Einfachheit imponirt das Ganze durch den Wohlklang der Verhältnisse, durch eine lichte Weiträumigkeit und die originelle Behandlung der formirten Theile.[2]) Die schmalen und niedrigen Abseiten sind gleich dem Hauptschiffe mit Kreuzgewölben bedeckt, die längs der Umfassungsmauern von hochschwebenden mit Blattwerk verzierten Consolen, an den Pfeilern von polygonen Vorlagen mit nüchternen Gesimsen getragen werden. Im Mittelschiffe heben die Gewölbedienste als rechtwinkelige Vorlagen an und setzen dann in beträchtlicher Höhe ins halbe Sechseck über, aus welchem die Rippen sich ohne Vermittelung eines Kapitäles entwickeln. Dazwischen bezeichnet ein schwach vortretendes Gesimse das Auflager der grossen dreitheiligen Spitzbogenfenster, deren Füllungen, zum

---

die Obermauern bis auf das Gurtgesimse abgetragen und alsdann hölzerne Kreuzgewölbe statt der alten steinernen eingespannt. *Vögelin*, Das alte Zürich. S. 271 Note 267.

[1]) Vgl. meine Abhandlung über die mittelalterlichen Kirchen des Cistercienserordens in der Schweiz (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XVIII. Heft 2). S. 85 (23).

[2]) Eine Abbildung des Innern in den Mittheilungen a. a. O. Bd. III. 1. Heft. Taf. 1. *Hauptmaasse* S. 385 Note 1.

Theil schon mit Fischblasen vermischt, die üppigsten Maasswerkformen des XIV. Jahrhunderts variiren. Das Aeussere ist durch die an den Haupt- und Seitenschiffen vortretenden Streben einfach aber kräftig gegliedert, die Westfronte, der inneren Theilung entsprechend, ebenfalls durch schlanke Strebepfeiler verstärkt, zwischen denen ein prächtiges Maasswerkfenster beinahe die ganze Höhe des Mittelschiffes über dem Portale einnimmt.

Ein kleiner aber höchst ansprechender Bau aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts ist die Kirche zu Greifensee;[1]) im Grundrisse dreieckig und überragt von einem fünfseitigen Spitzthürmchen, das sich erkerartig über der vorderen Ecke aufbaut, steht sie weithin als eines der originellsten Denkmäler gothischer Caprice da. Vielleicht erklärt sich diese fremdartige Anlage aus der Verbindung mit anderen, jetzt nicht mehr vorhandenen, Gebäuden; so scheint die Fensterwand, die in Form eines Kreissegmentes nach der Feldseite gerichtet ist, ursprünglich den Bestandtheil der städtischen Ringmauer gebildet zu haben. Ein zierliches Sterngewölbe bedeckt das Ganze, von dünnen Wandsäulen und einem in die Mitte gestellten Pfeiler getragen, aus dem die Rippen leicht und fächerartig zu den zahlreichen theils heraldisch, theils mit Blattwerk und Heiligenbildern geschmückten Schlusssteinen emporwachsen. Das Aeussere ist schmucklos bis auf das steinerne Thürmchen, dessen kunstreiche Formen jedoch ein Denkmal bäuerischen Aberwitzes verhüllt.

Auf die rege Bauthätigkeit, die während des XIV. Jahrhunderts in Zürich herrschte, war ein längerer Stillstand gefolgt, dem erst am Schluss der gothischen Epoche die Waldmann'sche Herrschaft ein Ende machte. Dem prachtliebenden Sinne dieses Bürgermeisters entsprach es nicht, dass Zürichs vornehmste Kirche noch immer des Schmuckes entbehrte, der sonst ein Wahrzeichen bürgerlichen Stolzes bildete. Bis dahin nämlich war von den Thürmen des Grossmünsters nur der Eine über die Höhe des Hauptschiffes empor gelangt, der andere, der Karlsthurm, unvollendet stehen geblieben und wie jener mit einem niedrigen Zeltdache versehen.[2]) Waldmann, der die Thurmriesen anderer Schweizerstädte gesehen, beschloss, Zürichs Ehre durch eine ähnliche Stiftung zu retten, und beide Thürme mit stolzen Spitzhelmen zu bekrönen. 1488 wurde das Werk begonnen[3]) und erst der nördliche Thurm, der seine romanischen Fenstergalerien behielt, vollendet, dann folgte, seit 1490, der Ausbau des anderen,

---

[1]) Sie wurde 1350 von dem Ritter Hermann v. Landenberg gestiftet. *Nüscheler*, III. S. 323. Eine Aufnahme dieser Kirche in 2 Blättern hat *Prof. Gladbach* in Zürich veröffentlicht.

[2]) Fig. 32. S. 163 oben.

[3]) *Füsslin*, Joh. Waldmann, Ritter, Bürgermeister der Stadt Zürich. Zürich 1780. S. 58.

die Errichtung eines luftigen Fenstergeschosses von einem doppelten Aufbau von Strebepfeilern begleitet, zwischen denen sich die weiten und hohen Maasswerkfenster öffnen. Vier Giebel, mit Erkern versehen, bildeten hier wie bei dem nördlichen Thurme die Basis des Spitzhelms, der mit bleiernen Maasswerken belegt in den städtischen Farben prangte.[1])

Ein zweites Denkmal, an das sich der Name Waldmann's knüpft, ist die Wasserkirche, schon im XIII. Jahrhundert so genannt wegen der Lage auf einem Inselchen im Ausflusse des Zürichsees.[2]) Eine spätere Sage nannte Karl den Grossen, der dieses Heiligthum auf der Hinrichtungsstätte der Heiligen Felix und Regula erbaut haben sollte; nach den geschichtlichen Urkunden dagegen war die Wasserkirche die Hauskapelle des Landgrafen des Zürichgaues und von diesem der Stift Grossmünster übergeben worden. Später, vielleicht schon zu Anfang des XV. Jahrhunderts, ging sie an Zürich über und diente von da an neben dem Gottesdienste zu den Versammlungen der Gemeinde und zur Aufbewahrung der eroberten Fahnen. Ende der siebziger Jahre war diese Kirche baufällig geworden, man beschloss einen Neubau von Grund aus aufzuführen, mit welchem Waldmann, der damals die Stelle eines städtischen Bauherrn bekleidete, den Werkmeister Hans Felder betraute. Felder war aus Oettingen im Ries (im Würtembergischen) gebürtig und hatte schon 1475 „seiner Kunst wegen" das Bürgerrecht von Zürich geschenkt bekommen,[3]) worauf er in Zug den Bau der Stadtmauern und der S. Oswaldskirche übernahm.[4]) Ein Jahr nach der Grundsteinlegung dieser Letzteren wurde die alte Wasserkirche abgetragen, der Neubau begonnen, 1484 unter Dach gebracht und zwei Jahre später geweiht.[5]) Der Neubau, vor welchem der „Mantel", die Giebelfronte der früheren Kirche stehen blieb, erhielt, so scheint es, eine mit dieser ziemlich übereinstimmende Anlage. Nach den Berichten eines Chronisten aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts war die Decke der alten Kirche ein zierliches aber schweres steinernes Gewölbe mit vergoldeten Schlusssteinen und blauen mit Sternen besäeten

---

[1]) Die Vollendung des Karlsthurmes leitete der Werkmeister *Steffan Rützenstorfer*. *Vögelin*, Das alte Zürich. S. 169. Ueber den späteren Umbau der Thürme, deren jetzige Gestalt von einer Wiederherstellung im Jahre 1779 datirt a. a. O. S. 180 Note 67.

[2]) S. *Vögelin*, Geschichte der Wasserkirche und der Stadtbibliothek in Zürich (Neujahrsblatt der Stadtbibliothek in Zürich 1848 u. ff.). ecclesia aquatica, capella aquatica. S. 6 Note 10 u. 11.

[3]) a. a. O. S. 21 Note 3.

[4]) Geschichtsfreund, herausgegeben von dem historischen Verein der V Orte. Bd. II. S. 86 Note 1.

[5]) Geschichte der Wasserkirche. S. 25 u. f.

Kappen. Rings um das Aeussere lief, wie heute, ein breiter Sockel, auf welchem die unter den Strebepfeilern angebrachten Durchlässe einen Umgang für Processionen u. dgl. vermittelten.[1]) Die jetzige Kirche ist ein einschiffiges Gebäude von hohen und leichten Verhältnissen, in dem sich die spätgothische Gewölbetechnik in glänzender Weise erprobte. Der Langbau und das dreiseitige Polygon bilden ein zusammenhängendes Ganzes; beide Theile sind in gleicher Höhe mit einem kunstreichen Netzgewölbe bedeckt, dessen Rippen hoch oben auf zierlichen Consolen anheben und im Scheitel theilweise zu Maasswerken verwachsen, welche in Form von Vierpässen die Kappen füllen. Decken und Wände waren ursprünglich bemalt, und die hohen Spitzbogenfenster mit Maasswerken gefüllt. Das Ganze, wozu noch die kostbaren Altäre, die buntstrahlenden Glasfenster und die an den Wänden angebrachten Trophäen gehörten, muss einen reizenden Anblick dargeboten haben, von dem man sich heute freilich ebenso schwer eine Vorstellung entwirft, wie der verkommene Zustand des Aeusseren einen Rückschluss auf die ursprüngliche Haltung und den malerischen Reiz desselben gestattet.[2])

Ausser der wahrscheinlich zu Anfang des XVI. Jahrhunderts erbauten Hauskapelle des Bischofs von Chur[3]) (Fig. 130 oben), einem kleinen quadratischen Bau mit einem Sterngewölbe, dessen Rippen in den Ecken spitz verlaufen, hatte Zürich bis vor Kurzem noch mehrere bemerkenswerthe Interieurs in klösterlichen und profanen Bauten aufzuweisen. Zu den wenigen noch erhaltenen gehören einige Zimmer in der ehemaligen Abtei Fraumünster, unter denen sich, als das Muster eines mittelalterlichen Prunkgemaches, eine 1507 von der Aebtissin Katharina von Zimmern erbaute Stube durch ihre prächtigen Schnitzereien an Friesen und Thüren, die kunstreichen Fensterpfosten und die metallotechnischen Zierathen auszeichnet.[4]) Höchst bemerkenswerth ihres reichen figürlichen Schmuckes wegen ist ferner die Decke der Schmiedstube in dem Hause „zum goldenen Horn". Die flache hölzerne Diele wird durch kräftig profilirte und theilweise vergoldete Stäbe nach Art eines Netzgewölbes in zahlreiche

---

[1]) a. a. O. S. 8.

[2]) Ansichten des Innern und Aeussern in seinem ursprünglichen Zustande in den Neujahrsblättern der Stadtbibliothek Zürich 1842 u. 1843. Die Gesammtlänge im Innern beträgt m. 27,65, die Breite 10,17. Andere Maasse bei *Vögelin* a. a. O. S. 25.

[3]) In der Lavater'schen Apotheke No. 19 Untere Zäune.

[4]) Ueber diesen und die anderen Räume cf. *Vögelin*, Das alte Zürich. S. 281 u. f. Note 296 und 298. *G. v. Wyss* a. a. O. S. 109, 111 und Erklärung zu Taf. VII, worauf eine Abbildung dieses Gemaches. Ein Steinpfosten und andere Details bei, *Arter*, Sammlung Zürcherscher Alterthümer. Liefrg. 9 Taf. 4 u. 5 der alten, Taf. 59 u. 60 der neuen Ausgabe.

rautenförmige Felder getheilt, eine Bordüre mit flachgeschnitzten und buntbemalten Rankengewinden umgiebt das Ganze, gefolgt von einem Friese, auf welchem, wiederum von Blattornamenten umgeben, die Erzväter und Vorfahren Christi bis auf Joseph und die Madonna als Halbfiguren mit Spruchbändern erscheinen. Doppelt fremdartig diesen biblischen Gestalten gegenüber erscheinen nun die Darstellungen an der Decke selbst, die bunten Reliefsi n den sechseckigen Schlusssteinen, die, 28 an der Zahl, die Kreuzungen des Stabwerks bezeichnen. Man sieht hier neben allerlei willkürlichen und possenhaften Gebilden dieselben Zwittergestalten, mit denen bereits die Glasmaler des XIII. Jahrhunderts die Rosette in der Kathedrale von Lausanne schmückten, dort freilich in einem anderen und höheren Sinne, während hier diese Vorstellungen entweder der blossen Laune oder einer barocken Vielwisserei ihre Entstehung verdankten, wozu Plinius, wie die damals gangbaren Weltchroniken und Kosmographien, der Anregungen manche boten.[1]) Jeder Schlussstein enthält eine einzige Figur, die knieend oder sitzend dargestellt ist; man erkennt darunter den Hundsköpfigen, den Einfüssler, den Acephalus, der sein Gesicht auf dem Rumpfe hat, den Vieräugigen und Cyklopen, den Hermaphroditen, Satyrn, Centauren u. s. w., die bald nackt, bald bekleidet mit virtuoser Keckheit modellirt und effectvoll bemalt sind. An einem Fensterpfosten liest man das Datum 1520, des Jahres ohne Zweifel, um welches diese Schnitzereien verfertigt wurden.[2])

Unter den spätgothischen Denkmälern in der Landschaft Zürich war das bedeutendste das Kloster Töss bei Winterthur, berühmt durch den stattlichen Kreuzgang, der leider sammt den zahlreichen Wandgemälden, welche denselben schmückten, zu Anfang der fünfziger Jahre zerstört worden ist. Den Aufnahmen zufolge, die ein kunstsinniger Zürcher, Herr Schulthess-Kaufmann sel., hinterliess, stellte der ziemlich weitläufige Complex das Muster einer wohl erhaltenen klösterlichen Anlage dar. Im Osten eines geräumigen Hofes, um den sich die verschiedenen Oekonomiegebäude, die Wohnungen der Bediensteten u. s. w. gruppirten, lag das Frauenkloster selbst, ein Viereck, dessen nördliche Seite die Kirche begrenzte. Diese, im Jahre 1315 geweiht,[3]) trug den schlichten Charakter einer Bettelordenskirche. Chor und Langhaus waren flach gedeckt, der Erstere, der sich östlich über die Clausur verlängerte, ist noch vorhanden, geradlinig geschlossen und mit hohen Spitzbogenfenstern versehen. Das

[1]) *Plinius*, Hist. nat. lib. VII. *Hartman Schedels* Weltchronik 1493. Fol. XII. *Sebastian Münsters* Kosmographie p. 1558.

[2]) Abbildungen einzelner Reliefs bei *Arter* a. a. O. Lfg. 5 Taf. 2. Taf. 62 der neuen Ausgabe.

[3]) *Nüscheler*, Gotteshäuser. Heft 2. S. 268.

Langhaus, ein schmuckloser Bau aus Bruchsteinen errichtet, war von einschiffiger Anlage. An der Südseite, einen quadratischen Hof begrenzend, lag der Kreuzgang, dessen Bau, wie eine Inschrift über der Thüre des nördlichen Flügels besagte, im Jahre 1469 begonnen hatte. Ueber den Gängen, die mit flachen Holzdielen bedeckt waren, lagen die Wohnungen der Conventualinnen, niedrige Räume, die sich mit einfachen meistens rundbogigen Fenstern nach dem Kreuzgarten öffneten, während die zahlreichen Spitzbogenfenster zu ebener Erde, jedes mit neuen Formen, einen seltenen Wechsel spätgothischer Maasswerkcombinationen producirten, Bildungen freilich, die, gleich der schwerfälligen und oftmals barocken Form der Pfeiler und Pfosten, den derben Profilen und den gedrückten Verhältnissen der Bögen, bereits den Verfall des gothischen Stiles erkennen liessen.

In Winterthur hatte im Jahre 1501 ein Neubau des Schiffes an der Pfarrkirche S. Laurentius begonnen.[1]) Den alten Chor nebst den beiden Thürmen, welche denselben flankiren, liess man stehen. Ersterer war in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, wahrscheinlich nach einem 1264 erfolgten Brande errichtet worden. Er ist horizontal geschlossen und zwei Joche lang, mit spitzbogigen Kreuzgewölben bedeckt, die von kräftigen Halb- und Dreiviertelssäulen mit schmucklosen Kelchkapitälen getragen werden.[2]) Das Langhaus, dessen Weihe im Jahre 1515 erfolgte, ist ein Bau von wahrhaft puritanischer Einfachheit. Vier Pfeilerpaare trennen die flachgedeckten Schiffe, achteckige Stützen, aus denen die spitzbogigen Archivolten mit einem entsprechenden Profile ohne Weiteres herauswachsen. Die Hochwände und die Umfassungsmauern sind völlig kahl, jene mit kleinen Oberlichtern und diese mit grösseren dreitheiligen Fenstern versehen, die über den Halbkreisbögen, welche die Pfosten verbinden, die abenteuerlichsten Fischblasenmuster enthalten.

Manche sehr ansprechende Bauten finden sich endlich unter den kleineren Landkirchen. Solche Anlagen bestehen aus einem einschiffigen Langhause, das sich mit einem hohen und weiten Spitzbogen nach dem zwei bis drei Joche langen und dreiseitig geschlossenen Chore öffnet. Das Schiff ist ohne Ausnahme flach gedeckt, bisweilen mit einer kunstreich geschnitzten Diele, die lang und quer durch breite Bordüren in vier oder noch mehrere Felder getheilt wird. Diese Bordüren sind bald mit

---

[1]) *Nüscheler* a. a. O. S. 253.

[2]) Die nähere Beschreibung im Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde 1875. S. 611. *Hauptmaasse:* A. Gesammlänge im Innern m. 48,75. B. Länge des Chores, einschliesslich des Chorbogens, 17,75. C. Breite desselben 7,40. D. Länge des Schiffes m. 31. E. Gesammtbreite desselben 25,05. F. Breite des Hauptschiffes (aus dem Mittel in der Längenachse der Pfeiler gemessen) 11,13.

Maasswerken, bald mit flachgeschnitzten Rankengewinden, Blattornamenten und Spruchbändern geschmückt, die sich hell, oder in der Naturfarbe des Holzes von dem buntfarbigen Grunde abheben, die Felder durch dünne Latten gegliedert, die an den Enden, wo sie mit den Querbändern zusammentreffen, durch Rund- oder Spitzbögen mit zierlichen Maasswerken verbunden sind. Oefters hat sich auf diesen Decken der Meister mit Namen und Datum verewigt, auch andere Inschriften moralisirenden, und launigen Inhalts sogar, pflegte man auf den Spruchbändern und Bordüren anzubringen.[1]) Die Chöre, wofern sie nicht ebenfalls mit flachen Dielen versehen wurden, sind mit einem zierlichen Stern- oder Netzgewölbe bedeckt, das gewöhnlich von hochschwebenden Consolen getragen wird. Sämmtliche dieser Bauten wurden zu Ende des XV. oder Anfang des XVI. Jahrhunderts errichtet. Die bedeutendsten sind die Kirchen von Meilen (um 1495), von Pfäffikon (1487), Elgg (1508—1518), Maur (um 1510), Dynhard (um 1511), Dürnten (1517—21), Lindau (um 1518?) und Russikon; jenseits des Albis diejenigen von Mettmenstetten (um 1521), Maschwanden und Ottenbach, endlich die gegen den Thurgau und die Grenze von Schaffhausen gelegenen Kirchen von Seuzach, Unter-Stammheim (1517) und Laufen (1516).[2])

Seltener sind die Zeugen gothischer Kunst in den Cantonen Luzern, Zug und den drei Ländern Uri, Schwyz und Unterwalden. Mit einer schonungslosen Consequenz hat hier die Neuerungssucht im XVII. und XVIII. Jahrhundert gewaltet und mit Ausnahme weniger und meistens untergeordneter Cultusgebäude den ganzen Nachlass des Mittelalters den Prätensionen der Zopfzeit geopfert. Auch der Nachrichten über den früheren Monumentalbestand giebt es nur wenige: die Kunde von einem zwei-

---

[1]) Am häufigsten nennen sich die Meister „*Blessi* (Blaesy, Blasius) *wercher*, dischmacher von Bassel" und *Hans Winkler*, Ersterer in den Kirchen von Egg (1495), Erlibach (1497), Hausen am Albis (Pfarrhaus 1494) und im Capitelsaal des Klosters Cappel (1497), Hans Winkler in den Kirchen von Hedingen (1513), Stallikon (wo die 1515 datirte Decke nicht mehr existirt), Beinhaus bei S. Michael in Zug (1516) und Knonau (1519). Andere Meister sind: *Peter Kaelin*, Tischmacher von Ulm, wohnhaft zu Zug (Kirche von Weisslingen 1509, Nüscheler, III. 307), *Immo* von Zürich 1511 (Kirche von Maur a. a. O. S. 289), *Ulrich Schmid* 1521 (Kirche zu Dürnten a. a. O. S. 280). Unter den Inschriften ist die originellste diejenige, welche nach dem Abbruche der Kirchendecke in *Egg* in die antiquarische Sammlung zu Zürich gelangte, sie lautet: „1495 blessy wercher dischmacher von bassel ich befil mich got vnd maria vnd die heilligen XII botten die trincken gern win behüet v̄s for der helle pin also hatt disser sprvch ein end maria gotes mvoter empfach vnss in ir hend. amen hilf." Aehnliche Decken mit mehr oder weniger reichen Schnitzereien befinden sich in den Kirchen von Hettlingen, Ilnau, Lindau, Mettmenstetten (1521), Mönchaltorf (1522).

[2]) Die Daten nach *Nüscheler* III. passim.

maligen Neubau der Kirche und des Klosters von Einsiedeln, die 1226 und 1467 beide Male durch Brand zerstört wurden[1]) und die Nachricht von einer ähnlichen Katastrophe im Kloster Engelberg, die im Jahre 1317 einen gänzlichen Wiederaufbau desselben zur Folge hatte.[2]) Beide Stifter sind übrigens so, wie sie damals erstanden, nicht mehr zu sehen, sie haben im Laufe der Jahrhunderte wiederholte Um- und Neubauten erfahren und bieten heute einen völlig modernen Anblick dar. Dasselbe gilt von der Stiftskirche S. Leodegar in Luzern, die, älteren Abbildungen und Beschreibungen zufolge, noch im XV. Jahrhundert als eine flach gedeckte Basilika mit zwei romanischen Thürmen existirte, dann aber, nach einem Brande von 1633 in ihrer heutigen Gestalt von Grund aus erneuert wurde.[3]) Zu den wenigen Monumenten, welche von der späteren Baulust verschont geblieben sind, gehören die Beinhäuser oder Friedhofkapellen, denen man in diesen Gegenden öfters neben den grösseren Pfarrkirchen begegnet. Sie stammen sämmtliche aus der spätgothischen Epoche und sind meistens von zweigeschossiger Anlage. Die Gruft und der Hochbau, Erstere, gewöhnlich von zwei- oder dreischiffiger Anlage, bestehen aus einem kurzen Vorraume, dem sich, bald in ganzer Weite, bald nur der Breite des mittleren Ganges entsprechend, ein dreiseitiger Chorbau anschliesst. Die ältesten dieser Friedhofkapellen sind diejenigen von Sursee (1495—97 erbaut)[4]) und Stanz (1482 geweiht).[5]) Andere finden sich neben den Pfarrkirchen von Altorf und Sarnen, Letzteres, im Jahre 1501 geweiht,[6]) ist berühmt wegen einer kunstreich geschnitzten

---

[1]) Annales Einsiedlenses ad ann. 1226 bei *Pertz*, Mon. Scr. III. und im Geschichtsfreund I. p. 149. Ueber den Brand von 1467 und die hierauf folgenden Wiederherstellungen finden sich die ausführlichsten Notizen in den Documenta archivii Einsiedlensis, digesta labore et industria Rev. et Ill. S. R. J. Principis ac domini D. Placidi eiusdem monasterii abbatis. Vol. I. Einsiedeln 1665. Capsula III. (C) p. 116 u. f.

[2]) Annales Engelbergenses bei *Pertz* a. a. O. XVII. p. 280.

[3]) *Cysats* Beschreibung findet sich abgedruckt im X. Bande des Geschichtsfreundes p. 246. Ansichten der Stiftskirche mit den romanischen Thürmen in *Diebold Schillings* Chronik in der Stadtbibliothek Luzern, Fol 54, 89 und 123. Auf dem Prospecte *Martini's* vom Jahre 1597 erscheinen bereits die noch vorhandenen gothischen Thürme, von denen der nördliche, wie mir Herr Chorherr *Dr. A. Lütolf* mittheilte, an einem Fensterpfosten des dritten Stockes die Jahreszahl 1515, der südliche das Datum 1506 und an einer höheren Etage die Jahreszahl 1508 trägt. Eine eingehende Untersuchung über den Zustand der alten Stiftskirche wird *Nüscheler* im vierten Hefte der Gotteshäuser veröffentlichen.

[4]) Geschichtsfreund Bd. XVIII. 1862. S. 160 Note 2. Als Baumeister nennt sich in einer Inschrift *volrich brvoder* von bassel.

[5]) Geschichtsfreund Bd. II. S. 201.

[6]) Geschichtsfreund Bd. XVIII. S. 6.

Holzdecke, worauf der Name des Tischmachers Peter von Uri. Das zierlichste und originellste von allen ist aber das Beinhaus zu Schwyz, im Volksmunde „der Kerchel“ genannt und 1520 geweiht.[1]) Das niedrige Erdgeschoss ist auf drei Seiten von einer breiten Terrasse umgeben, welche rückwärts neben dem Chore den Aufgang zu der oberen Kapelle vermittelt und von breiten flachbogigen Nischen beschützt, die Fenster und Pforten des halb unterirdisch angelegten Gruftraumes enthält. Letzterer ist mit rippenlosen Gewölben bedeckt, die von zwei in der Mitte aufgestellten Pfeilern getragen werden, die höhere Oberkirche einschiffig und mit einem kunstreichen Sterngewölbe überspannt.

Andere nennenswerthe Denkmäler aus der spätgothischen Epoche sind nur in den Cantonen Luzern und Zug erhalten; dort die um die Mitte des XV. Jahrhunderts erbaute Sakraments- (oder Hexen-) Kapelle in Ettiswyl bei Willisau und der zierliche Chor von Kirchbüel oberhalb Sempach,[2]) in der Hauptstadt selbst die Barfüsser- oder Aukirche, deren ältester Theil, der Chor, aus der Grenzscheide des XIV. und XV. Jahrhunderts zu stammen scheint.[3]) Er besteht aus drei kurzen Jochen, die mit einfachen Kreuzgewölben bedeckt sind und einem aus fünf Seiten des Achtecks gebildeten Abschlusse. Die Rippen zeigen das einfachste Profil, welches die spätere Gothik kannte und werden unmittelbar unter den Schildbögen von schmucklosen dreitheiligen Consolen getragen. Eigenthümlich ist hier der Schmuck der Schlusssteine mit vorgesetzten Büsten, der an ähnliche Zierathen im Chor von Klingenthal zu Basel erinnert. Sonst fehlt, mit Ausnahme der schlichten Fenstermaasswerke, jede höhere Ausstattung. Das Schiff in seiner gegenwärtigen Form datirt aus späterer Zeit. Angeblich war das frühere Langhaus von einschiffiger Anlage und nach Art der alten italienischen Basiliken mit einem nach unten unverschalten und polychromirten Dachgestühle versehen, worauf um die Mitte des XVI. Jahrhunderts die Langwände durchbrochen, die jetzigen Pfeilerarcaden untersetzt und 1562 die Schiffe mit flachen Holzdielen bedeckt worden sein sollen.[4]) Die Pfeiler, deren zehn auf kunstreich verschränkten Basen und kubischen Postamenten die Schiffe trennen, sind von ähnlicher Form wie diejenigen in S. Theodor zu Basel; sie bestehen aus einem

[1]) a. a. O. S. 1 u. ff. mit Aufnahmen. „Kerchel“ entsprechend dem österreichischen „Karner“ (carnaria).

[2]) Aufnahmen im Geschichtsfreund Bd. XV. 1859.

[3]) Geschichtsfreund Bd. III. 1846. S. 150 u. ff. Katholische Schweizerblätter für christl. Kunst. IV. Jahrgang 1867. S. 129 u. ff.

[4]) Geschichtsfreund S. 154 Note 2. Kathol. Schweizerblätter S. 131. *Hauptmaasse* (S. 516 Note 2): A. circa 59,70. B. 20,70. C 8 m. Höhe des Chores 13,38. D. 39 m. E. 17,56. F. 9 m. Höhe des Mittelschiffes 14,10, der Seitenschiffe 9,18.

Rundstamme, dem sich überkreuz vier schmale Platten anschliessen, Letztere gehen unmittelbar in die spitzbogigen Archivolten über, während die dazwischen befindlichen Segmente oder Rundpartikel, da, wo die Bogen anheben, in den Hohlkehlen derselben spitz verlaufen.

Auch einzelne Ueberreste gothischen Profanbaues sind in Luzern der Beachtung werth: der schöne Wendelstein im Rathhause, einige Hallen mit Stern- und Netzgewölben unter demselben und der vorwärts und rückwärts anstossenden Häuserreihe am rechten Reussufer, endlich, in derselben Gebäudegruppe, das v. Orelli Corragioni'sche Haus mit einem kunstreich gewölbten Flure und zwei Gemächern mit geschnitzten Holzdielen, Werke vielleicht desselben Meisters, der die im Stil und Anordnung der Rippen und Schlusssteine vollkommen übereinstimmende Decke in der Schmiedstube von Zürich gefertigt hat.[1])

In Zug wurde im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts ein Neubau der S. Oswaldskirche begonnen und zwar unter der Leitung des früher genannten Hans Felder, der ohne Zweifel der Schöpfer des ganzen Planes gewesen ist. Bauherr war der Magister Eberhard, Kirchherr in Zug und Weggis, der in zwei Foliobänden ein ausführliches Tagebuch über den Fortgang der Arbeiten, über die Einkünfte der Fabrik und die Ausgaben an die sämmtlichen dabei betheiligten Künstler und Handwerker hinterlassen hat.[2]) Der Bau begann mit der Grundsteinlegung des Chores, der fünf Jahre später, 1483 am Elisabethentage geweiht wurde.[3]) Längere Zeit erforderte die Vollendung des Schiffes; sie kam erst um die Mitte des XVI. Jahrhunderts zu Stande, wie die Jahreszahl 1545 an dem Giebel der westlichen Façade zeigt. Die Kirche S. Oswald ist der schmuckvollste aller spätgothischen Bauten, welche die Schweiz besitzt; keiner zeigt, wie dieser, eine so ebenmässige Durchbildung aller Theile, des Inneren wie des

---

[1]) Die Decke in dem kleinen Gemache des oberen Stockes weist das Datum 1523 und zu beiden Seiten desselben die Anfangsbuchstaben H. K. Von den Schlusssteinen enthalten der mittlere den segnenden Heiland, die übrigen die vier Evangelisten. In demselben Gemache befinden sich die schon im Geiste der Renaissance gehaltenen Wandmalereien, deren *Woltmann*, Holbein und seine Zeit. 1. Aufl. I. S. 225 und Recensionen über bildende Kunst, Wien 1864. IV. No. 36 gedenkt. Die zweite Decke in einem Saale der Bel-Étage enthält ebenfalls in sechseckigen Schlusssteinen die Gestalten der Lucretia, Amors, von Pyramus und Thisbe, Cybele ? (ein Weib, das auf einem Löwen reitet) u. s. w.

[2]) Dieses für die Baugeschichte des Mittelalters höchst werthvolle Document befindet sich im Stadtarchiv Zug. Einen Abdruck desselben nebst Beschreibung der S. Oswaldskirche veröffentlichte *P. Bannwart* im Geschichtsfreund. Bd. II 1845. S. 82 u. ff. Dazu Taf. II. mit einer Abbildung der Façade.

[3]) a. a. O. S. 86. 88. *Hauptmaasse* (S. 516 Note 2): A. 38,70. B. ohne den Chorbogen 11,28. C. 6,83. D. 26,64. E. 19,07. F. 10,25.

Aeusseren, wo sonst, mit einziger Ausnahme des Berner Münsters, unsere heimischen Bauten der plastischen Zierden vollständig und öfters sogar der einfachsten Gliederungen entbehren. Diesem Aufwande freilich widerspricht eine auffallende Schwerfälligkeit der baulichen Hauptmassen, ein Fehler, den augenscheinlich der mehr dem Originellen als künstlerischer Gesetzmässigkeit und erprobten Regeln zugewandte Sinn des Meisters verschuldete. Es zeigt diess sowohl die plumpe Lösung der Gewölbe in den Abseiten, als ganz besonders die Bildung der Freistützen, deren acht nebst den entsprechenden Vorlagen im Osten und Westen die Schiffe trennen, die ungewöhnliche Verbindung derselben mit viereckigen Halbpfeilern, die, rückwärts angebracht, ihre unmittelbare Fortsetzung in den Streben des Hochbaues finden. Auch die Erscheinung dieser Stützen im Hauptschiffe ist keine günstige; die Profilirung der Seitenwandungen und der unmittelbar aus denselben herauswachsenden Archivolten ist eine träge und nüchterne, nur die leichte Bildung der Dienste, die schlank emporwachsend und dann zur kunstreichen Wölbung sich ausbreitend die vordere Seite begleiten, hebt einigermaassen den Eindruck des Schwerfälligen und Lastenden auf. Sehr auffallend ist endlich die nüchterne Verbindung des Langhauses mit dem Chore durch einen schmalen und niedrigen Spitzbogen, der gleichsam, wie eine nachträglich angebrachte Oeffnung, die kahle Ostwand des Ersteren durchschneidet. Leicht versöhnt uns indessen mit solchen Gebrechen die technische Bravour und die Beweglichkeit der Phantasie, die sich in der Ausstattung des Einzelnen bewährte. Von den Pfeilern des Schiffes zeigt jede Basis neue Formen, die wunderlichsten Uebersetzungen und Verschränkungen; einen ähnlichen Wechsel figürlicher, ornamentaler und architektonischer Motive produciren die Consolen, welche die Gewölbe der Abseiten tragen, und die Umrahmungen der Tabernakel, die im Hauptschiffe zu Seiten der Wanddienste die Statuen der 12 Apostel enthalten; in den Gewölben endlich, mit ihren Stern- und Netzformen, lernt man die reichste Entwickelung der spätgothischen Technik kennen. Am Aeusseren zeigt die Westfaçade eine einfache aber originelle und effectvolle Gliederung: Der Mittelbau, welcher dem Hauptschiffe entspricht, ist mit einem hohen Giebel bekrönt und von zwei schräg vortretenden Strebepfeilern flankirt, die in vier Absätzen mit ebenso vielen Statuetten geschmückt sind. In der Mitte der Façade öffnen sich zwei schmuckvolle Portale, beide von Standbildern begleitet und mit Giebeln bekrönt, zwischen denen eine hochragende Fiale die Fronte in zwei gleiche Hälften theilt. Ein Kaafgesimse gliedert den unteren Theil der Façade und setzt sich von hier aus um das ganze Gebäude fort, wo die sämmtlichen Strebepfeiler des Chores und der Abseiten ihren ursprünglichen Schmuck mit kleinen von Consolen getragenen Standbildern bewahrt haben.

Ausser diesem Hauptmonumente sind in Zug die 1480 geweihte Friedhofkapelle neben S. Oswald[1]) und das Beinhaus von S. Michael zu nennen, kleine einschiffige Bauten mit kunstreich geschnitzten Holzdielen; von Profanbauten das gothische Rathhaus, dessen schon früher gedacht worden ist,[2]) indessen ohne Rücksicht auf die prächtige Ausstattung des oberen Saales, die nach den beigeschriebenen Daten in den Jahren 1507—1509 beschafft worden ist.[3]) Eine niedrige Pforte mit geschnitzten Superporten, das städtische Wappen von zwei wilden Männern gehalten, im Inneren die Verurtheilung Christi durch Pilatus darstellend, führt von dem Flur in den grossen Saal, der die ganze Breite des Gebäudes einnimmt und auf zwei Seiten mit weiten Flachbogenfenstern nach der Strasse sich öffnet. Ueberall, wohin das Auge sich wendet, ist eine Fülle herrlicher Decorationen zu schauen; die Wände sind durch schmale Latten gegliedert, zwischen denen unterhalb der Decke Blattornamente und Maasswerke in der Naturfarbe des Holzes von abwechselnd blauen und rothen Papiergründen sich abheben, ähnlich sind die Balken und Leisten decorirt, mit denen die hölzerne Diele unterzogen ist. Am glänzendsten aber sind die Gewände über den Fenstern geschmückt; ein Spiel von Blumengewinden, Blättern und Aesten, durch Vögel u. dgl. belebt, wuchert und rankt über die ganze Fläche in den mannigfaltigsten Verschlingungen, immer neu und dazu mit einer Routine und Frische geschnitzt, die jeder Nachahmung spottet; man glaubt diese Ornamente seien gewachsen, so zart sind die Schwingungen geführt und alles so luftig und leicht behandelt, als hätte ein bildsames Metall, statt des spröden Holzes, dem Künstler gedient.

Unter den kleineren Landkirchen ist diejenige von S. Wolfgang, unweit Cham, die bedeutendste; einschiffig, mit einem ursprünglich flach gedeckten Langhause und einem polygonen zierlich gewölbten Chore, wurde sie durch Meister Felder wenige Jahre vor dem Bau von S. Oswald errichtet.[4]) Aehnliche Chöre mit gothischen Netzgewölben sollen in Menzingen und Ober-Aegeri erhalten sein.

Schlichter noch als in den bisher durchwanderten Gegenden, armselig und dürftig, wie nirgends sonst, erscheint der Nachlass mittelalterlicher Kunst in den Thalschaften des Cantons Glarus. Das gewöhnliche

---

[1]) Geschichtsfreund a. a. O. S. 89.

[2]) S. 429 oben, dazu Fig. 144.

[3]) Beide Jahreszahlen sind über der Thüre, am Aeussern das Datum 1507, innen die Jahreszahl 1509 angebracht.

[4]) Geschichtsfreund a. a. O. S. 86 Note 1. Derselbe Hans Felder baute 1485 die Kapelle zu *Walchwyl* am Zugersee und zu *Greppen* bei Küssnacht (Luzern), welche beide indessen durch Neubauten verdrängt worden sind.

und, wie es scheint, von Alters her überlieferte Schema kirchlicher Architektur besteht hier aus einem einschiffigen Langhause mit viereckigem Thurmchor. Beispiele sind die Kirchen von Schwanden, Betschwanden, Linthal[1]) und Matt (im Sernfthal), schmucklose, jetzt meistens modernisirte Bauten, deren einzige Auszeichnung ausser den wohl selten fehlenden Wandmalereien in einer geschnitzten Holzdiele bestand.[2]) Mit dieser schlichten Form der Anlage verbindet sich in der Regel eine ebenso alterthümliche Behandlung des Einzelnen: an dem Thurme zu Schwanden, der sammt der Kirche nachweislich erst um 1349 erbaut worden ist,[3]) findet man noch das romanische System der gekuppelten Rundbogenfenster. Sie sind zu dreien von paarweise hinter einander gestellten Pfeilerchen getragen, deren gothische Form das einzige Merkmal dieser späten Entstehung bildet.[4]) Der ausgeprägte Typus spätgothischer Bauweise ist nur in zwei Beispielen bekannt: in der Kirche von Elm; sie hat einen dreiseitig geschlossenen Chor, der mit einem schlichten Sterngewölbe bedeckt ist, und der alten 1861 durch Brand zerstörten Pfarrkirchen SS. Hilarius und Fridolin zu Glarus. Diese Letztere, seit 1477 mit Benutzung einer älteren romanischen Anlage erbaut, war die einzige des Landes, deren Langhaus die dreischiffige Theilung zeigte. Das Schiff war flach gedeckt, die Diele reich geschnitzt und theilweise vergoldet. Den Chor bedeckte ein schönes gothisches Gewölbe mit heraldisch verzierten Schlusssteinen.[5])

Auch an der alten Handelsstrasse, die vom Rhein zum Wallensee und durchs untere Linthal führte, sind einzelne durch ihre spätgothischen Gewölbeformen ansprechende Monumente zu verzeichnen: oberhalb Wallenstadt die Justuskirche in Flums und abwärts, im Linthale, die Martinskapelle von Eichen, die Chöre der Stiftskirche von Schaennis[6]) und von Busskirch bei Rapperswyl.[7]) Hier, in Rapperswyl wurde der Chor der

---

[1]) Der schlichte Wandtabernakel im Chor trägt das Datum 1469.

[2]) Eine solche Holzdecke befand sich ehedem in der Kirche von *Betschwanden*, sie trug das Datum 1486 und den Namen des Meisters *Peter*. (*Nüscheler* III. S. 533.) An derjenigen von *Matt* liest man die Jahreszahl 1497 und den Namen des Verfertigers: *Peter Wisdanner*.

[3]) *Nüscheler* a. a. O. S. 535 u. f.

[4]) Diese Fenster sind nur noch im Innern des Thurmes zu sehen, der 1753 erhöht und am Aeussern erneuert wurde.

[5]) *Nüscheler* a. a. O. S. 529.

[6]) Der Bau des Chores wurde 1506 von der Aebtissin Barbara Trüllerei um 1500 rheinische Goldgulden vergeben (Urkunden-Copien von Schaennis im Archiv des katholischen Administrationsraths in S. Gallen.) Ich verdanke die gütige Mittheilung dieser Notiz Herrn *Dr. A. Nüscheler*.

[7]) 1483—88 erbaut. *Nüscheler*, Gotteshäuser. III. S. 479.

Pfarrkirche zwischen den Jahren 1491—1496 erbaut.[1]) Er ist dreiseitig geschlossen, von zwei Thürmen flankirt und mit einer hölzernen Diele bedeckt, wie das einschiffige Langhaus, dessen 1534 datirtes Hauptportal eine bemerkenswerthe Nachahmung romanischer Formen zeigt.

Streifen wir nunmehr nördlich durch die fruchtbaren Gebiete am Rhein und Bodensee, so finden wir zunächst in Schaffhausen die grosse Kirche SS. Johannes Baptista und Evangelista. Ihr Bau an der Stelle eines älteren Heiligthums, das schon 1242 als städtische Pfarrkirche diente, war um 1470 vollendet worden. Man hatte denselben mit der Errichtung des Chores begonnen und das alte Langhaus stehen gelassen; erst als der Anschluss des neuen an der Nordseite stattgefunden, wurde dasselbe abgebrochen und hierauf die Errichtung der südlichen Langseite und der Ausbau des Ganzen in Angriff genommen.[2]) An der Nordseite des Chores erhebt sich der grosse festungsartige Thurm, gegenüber, an der Südseite, etwas tiefer als der Chor und das westlich anstossende Langhaus, liegt die Marienkapelle, in ihren Grundmauern vielleicht ein Rest der älteren Pfarrkirche, worauf die kleine halbrunde Apsis deutet, während die Gewölbe unverkennbar aus der spätgothischen Epoche stammen.[3]) Der Chor ist in hohen und leichten Verhältnissen gebaut, zwei Joche lang und mit fünf Seiten des Achtecks geschlossen. Jene sind mit Kreuzgewölben, das Polygon mit einem Fächergewölbe bedeckt. Die Rippen fussen auf Baldachinen, unter denen sich, im Chorschlusse von polygonen Ecksäulen, an den Langwänden von Consolen getragen, die Standbilder von Heiligen befanden. Von den hohen Spitzbogenfenstern zeigt jedes neue Maasswerkcombinationen, die sich auffallender Weise mit gänzlicher Vermeidung der sonst in spätgothischer Zeit so beliebten Fischblasen aus

---

[1]) a. a. O. S. 483 u. f. *Hauptmaasse* (S. 516 Note 2): A. 36,75. B. 12,58. C. 8,98. D. 23,32. E. 14,78.

[2]) *H. W. Harder*, Beiträge zur Schaffhauser Geschichte. II. Heft. Schaffhausen 1868. S. 74. An dem Portale der Südseite, das bei der nachträglichen Erweiterung des Langhauses durch Hinzufügung neuer Seitenschiffe beibehalten wurde, steht das Datum 1467.

[3]) *Harder* a. a. O. vermuthet, diese Kapelle sei der Chor der früheren Kirche gewesen, die weiter nach Süden stand und theilweise den Raum des später angebauten äussersten Nebenschiffes einnahm. Dagegen spricht jedoch die Kleinheit der Dimensionen. Näher liegt die Annahme, dass diese Kapelle — ursprünglich flach gedeckt — als Nebenchor der alten Kirche gedient und bei der in den Jahren 1515—17 vorgenommenen Erweiterung der Nebenschiffe durch Einschaltung der kaum 5 Mètres hohen Kreuzgewölbe ihre nunmehrige Theilung in zwei übereinander befindliche Räume erhalten habe. (Vgl. *Harder* S. 104) *Hauptmaasse* der Kirche (S. 516 Note 2): A. 55,62. B. 16,25. C. 8,15. D. 38,45. E. circa 30,40 (ursprüngliche Breite des Schiffes circa 22,50). F. 10,70. Breite der äusseren Seitenschiffe im Lichten 3,47.

vorwiegend sphärischen Formen zusammensetzen. Ein gewölbter Lettner trennte ehedem den Chor von dem Langhause, das ursprünglich von dreischiffiger Anlage und im Haupt- und den Seitenschiffen mit flachen Dielen bedeckt war. Je fünf Pfeiler, achteckige Stützen, durch die unmittelbar aus denselben emporwachsenden Spitzbögen verbunden, tragen die kahlen Obermauern, die hart unter der Decke von kleinen Fenstern mit nüchternen Maasswerken durchbrochen sind. So bestand die Kirche bis in das zweite Decennium des XVI. Jahrhundert, als die vermehrten Bedürfnisse entweder einen abermaligen Neubau des Schiffes oder eine Vergrösserung desselben verlangten. Man entschied sich zur Letzteren und fügte, indem man die beiden Langseiten durchbrach und mit rundbogigen Pfeilerarcaden untersetzte, hinter denselben zwei neue Seitenschiffe an.[1]) Sie sind etwas niedriger als die inneren Abseiten, mit rundbogigen Maasswerkfenstern geöffnet und mit Gewölben bedeckt, die von Joch zu Joch einen Wechsel kunstreicher Formen zeigen. Im nördlichen Seitenschiffe heben die Rippen mit wunderlichen Verschränkungen und Durchschneidungen an (Fig. 125 oben), gegenüber, im südlichen Gange, sind sie von Consolen getragen, die, an der Wand und den Freistützen vortretend, im Stil der Renaissance mit lustigen Engelknaben, Guirlanden und Brustbildern geschmückt sind.[2])

Gleichfalls in spätgothischer Zeit, zu Ende des XV. Jahrhunderts, muss der südliche Flügel des Kreuzgangs beim Münster und zwischen den Jahren 1501 und 1524 die neben dem Letzteren befindliche Kapelle der hl. Anna (jetzt katholische Kirche) erbaut worden sein;[3]) das einschiffige Langhaus derselben ist mit einer flachen Diele, der Chor mit einem Netzgewölbe bedeckt, das an den Langwänden und im Polygon von dünnen Dreiviertelssäulen getragen wird. Spätere Formen, die abenteuerlichsten Maasswerkbildungen in Verbindung mit grossen viertheiligen Rundbogenfenstern, zeigt der wahrscheinlich im XVI. Jahrhundert erbaute Kreuzgang zu Rheinau, von welchem drei Flügel, die einzigen Ueberreste des älteren Klosters, stehen geblieben sind. Rheinaufwärts hat das ehemalige Benedictinerkloster in Stein verschiedene Gemächer mit reichen spätgothischen Schnitzereien und einen geräumigen Kreuzgang aufzuweisen. Letzterer muss in der Grenzscheide des XV. und XVI. Jahrhunderts erbaut worden sein, blieb aber unvollendet stehen, indem von den projectirten Gewölben nur diejenigen des südlichen Flügels unter David von Winkelsheim (1499—1526) und ein zierliches Joch in der nordwestlichen Ecke zu Stande kam. Die zweitheiligen Spitzbogenfenster sind mit blöden Maass-

---

[1]) *Harder* a. a. O. S. 75 u. 105. *Harder* und *Imthurn*, Chronik der Stadt Schaffhausen. IV. S. 27.

[2]) An dem westlichen Pfeiler steht das Datum 1517.

[3]) *Nüscheler*, II. S. 32 u. f.

werken gefüllt und die dazwischen befindlichen Wandpfosten durch Strebepfeiler verstärkt.

Im Thurgau und den früher dazu gehörigen Landestheilen des heutigen Cantons S. Gallen ist neben manchen geringfügigen Bauten: dem Kreuzgange der Karthause Ittingen und den Chören verschiedener Landkirchen[1]) die Pfarrkirche S. Nikolaus in Wyl das einzige bemerkenswerthe Denkmal spätgothischen Stiles. Ihr Bau wurde schon 1429 begonnen, dann aber unterbrochen und erst im Jahre 1478 wieder aufgenommen.[2]) Sie hat einen stattlichen Chor mit Sterngewölben und reich gegliederten Diensten. Das Langhaus wird durch vier Stützenpaare, Rundpfeiler mit zierlich gearbeiteten Gesimsen, in drei Schiffe getheilt, von denen das mittlere ursprünglich flach gedeckt, die seitlichen dagegen, wohl von jeher, mit Kreuzgewölben versehen waren. Kleinere Bauten mit zierlich gewölbten Chören sind die Kirchen S. Peter und U. L. Frauen im Beinhause vor Wyl.

In S. Gallen wurde zu Anfang des XV. Jahrhunderts ein Neubau der Pfarrkirche S. Lorenz unternommen. Der frühere Bau war nach einem 1314 erfolgten Brande errichtet worden,[3]) hatte jedoch für die Bedürfnisse der stets sich mehrenden Gemeinde nicht mehr hingereicht. 1413 wurde der Grundstein zu der neuen Kirche gelegt und gleichzeitig der Bau eines steinernen Thurmes, statt des bisherigen hölzernen Glockenhauses, begonnen. Zum Werkmeister hatte man anfänglich einen S. Galler, Johannes Murer, berufen; allein es ergab sich bald, dass er dem Unternehmen nicht gewachsen war, denn als Ergebniss seiner 2½jährigen Arbeit wird gemeldet: „und was er machte, taugte Nichts". Man wandte sich hierauf an den Baumeister Michael von Safoy in dem schwäbischen Kloster Salmansweiler, der seinen Sohn mit einem Plane für Kirche und Glockenthurm nach S. Gallen schickte. Allein die am 20. April 1418 durch eine Feuersbrunst schwer geschädigte Stadt fand vermuthlich die Ausführung des neuen Planes zu kostspielig; man wich eigenmächtig von demselben ab und begnügte sich, den Bau mit einfacheren Mitteln zu vollenden, was zur Folge hatte, dass Michael von Safoy nun auch seinerseits die Entlassung von den eingegangenen Verpflichtungen forderte.[4])

---

[1]) Wohl der schmuckvollste ist der Chor der Pfarrkirche in *Arbon*, andere spätgothische Chöre nennt *Nüscheler*, II. passim in Affeltrangen, Bussnang, Gachnang, Güttingen, Lommis, Sitterdorf, Sommeri, Waengi und Wuppenau.

[2]) *Nüscheler*, II. S. 186. *Hauptmaasse* (S. 516 Note 2): A. 36,10. B. 9,62. C. 10,24. D. 25,58. E. 18,60. F. 9,15.

[3]) *Nüscheler* a. a. O. S. 102.

[4]) *H. Wartmann*, Das alte S. Gallen. Neujahrsblatt für die S. Gallische Jugend, herausgegeben von dem historischen Verein in S. Gallen. 1867. S. 6.

Die alte Kirche, die in den Jahren 1851—54 zumal in den oberen Parthien eine durchgreifende Veränderung erlitt, scheint, abgesehen von der reichen Ausstattung mit Altären, Tafelgemälden und Bildsäulen, deren die Berichterstatter aus der Reformationszeit gedenken, ein schmuckloses Gebäude gewesen zu sein. Ihre Anlage entsprach der jetzigen[1]): das Langhaus war von dreischiffiger Anlage und flach gedeckt wie der kurze Chor, der nördlich von dem Thurme begleitet und südlich gegen eine Kapelle geöffnet ist, die in gleicher Flucht mit dem Chore geradlinig abschliesst. Fünf Stützenpaare, achteckige Pfeiler mit schlichten Gesimsen, durch Spitzbögen verbunden, unten ins Viereck übergehend und von einfachen Sockeln getragen, trennen die Schiffe. Das Hauptschiff entbehrte einer selbständigen Beleuchtung, indem ein schwerfälliges Satteldach den ganzen Bau überragte, einschliesslich der Emporen, die sich in origineller Verbindung mit den zu ebener Erde gelegenen Verkaufshallen, zwei flachgedeckten und nach Aussen mit Rundbögen geöffneten Gängen, den beiden Langseiten anschlossen.[2])

Bemerkenswerth sind ferner die Nachrichten, die einige Schriftsteller des XVI. Jahrhunderts über die alte Klosterkirche hinterlassen haben.[3]) Ihre Anlage scheint damals, und bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts, als ein Neubau in grossartigem Barockstile, die Errichtung der gegenwärtigen Stiftskirche, begonnen wurde, in der Hauptsache dieselbe gewesen zu sein, wie sie Abt Grimald seit der zweiten Hälfte des IX. Jahrhunderts hinterlassen hatte. Das Ganze bestand aus drei verschiedenen Heiligthümern, die sich in regelmässiger Folge von West nach Ost aneinander reihten und nördlich von zwei unförmlichen viereckigen Thürmen begleitet waren. Der älteste und niedrigste Bau, der getrennt von den übrigen auf einer Krypta stand, war die Kirche des heil. Othmar; sie galt noch zu Vadian's Zeiten für ein Werk des IX. Jahrhunderts, wofür die schwer-

---

[1]) *Hauptmaasse* (nach einer gütigen Mittheilung des Hrn. Architekten *J. C. Kunkler* in S. Gallen) (S. 516 Note 2): A. m. 35,13. B. circa 5,63. C. circa 9,40. E. 19,04. F. 10,20. Breite des nördlichen Seitenschiffes im Lichten 5,49, des südlichen 4,14.

[2]) Ursprünglich bestand nur die äussere (nördliche) Halle, wo bis zur Reformation die Paternoster verkauft wurden. Erst im Jahre 1577, wurde im gleichen Stile die obere Halle erbaut, beide hiessen von da an die „Fischbänke". Eine Abbildung der Westfaçade findet sich auf einem Glasgemälde im Museum des historischen Vereins zu S. Gallen, eine Ansicht der Chorseite giebt der dem vorhin genannten Neujahrsblatte beigefügte Prospect von S. Gallen vom Jahre 1596.

[3]) *Vadian*, Chronik der Aebte von S. Gallen. *Joh. Kessler's* Sabbata, Chronik der Jahre 1523—1539, herausgegeben von *Dr. Ernst Götzinger*. 1870. Bd. II. S. 200—204. (Mittheilungen zur vaterl. Gesch. herausg. von dem histor. Verein des Cantons S. Gallen.) Eine gute Zusammenstellung dieser Nachrichten giebt *Wartmann* a. a. O.

fälligen aus Monolithen zugehauenen Säulen zu sprechen schienen und gewisse liturgische Einrichtungen: der alte Predigtstand, von gehauenem Steinwerk aufgeführt, sowie der Altar des hl. Gallus; der Letztere war mit blanken Kupferplatten belegt, auf denen in gravirter Arbeit verschiedene Scenen aus der Legende des Titularpatronen zu sehen waren, Arbeiten, die Vadian der kunstfertigen Hand des Tutilo zuschrieb.[1]) Weiter nach Osten folgte die Kirche des hl. Michael; sie war höher als die vorige und mit Wandgemälden geschmückt, Geschichten des hl. Gallus und Othmar darstellend, die Abt Ulrich Rösch in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts hatte ausführen lassen. Ein dreissig Fuss hoher gewölbter Lettner, „Schnecken" genannt, trennte dieses Heiligthum, die „Laienkilch" von dem Stiftschore, einem langgestreckten Bau mit halbrunder Apsis, dessen Grundmauern sammt der Krypta vielleicht noch die Reste einer älteren, romanischen Anlage waren, während der Hochbau selbst, 1439 begonnen, aber erst im Laufe von 44 Jahren vollendet, die Formen des spätgothischen Stiles zeigte.[2])

Ein drittes Denkmal spätgothischer Kunst, das einzige, welches der Stadt in unveränderter Gestalt erhalten blieb, ist der Kreuzgang in dem ehemaligen Dominikanerinnenkloster S. Katharina. In bescheidenen Dimensionen 1504 erbaut,[3]) begrenzt derselbe einen länglich viereckigen Hof, gegen den sich die Hallen mit grossen rundbogigen Fenstern öffnen. Letztere sollten, wie die Profile der Wandpfosten zeigen, mit Masswerken geschmückt werden, die indessen, vermuthlich weil es an Mitteln gebrach, niemals zur Ausführung gelangten. Die Gänge sind theils mit spitzbogigen Kreuzgewölben, theils mit einfachen Netzgewölben bedeckt, wobei die Rippen tief unten auf Consolen fussen oder noch häufiger von dünnen Wandsäulen ohne Kapitäle getragen werden.

Unter den Kirchen in der näheren Umgebung zeichnet sich diejenige von Herisau durch einen stattlichen dreiseitig geschlossenen Chor mit reichen Sterngewölben aus. Der Bau desselben und des einschiffigen flachgedeckten Langhauses wurde im Jahre 1516 durch den Meister Lorenz, Steinmetz und Werkmeister zu Constanz, begonnen und 1520 geweiht.[4])

---

[1]) *J. v. Watt* (Vadian), Deutsche histor. Schriften, ed. *Götzinger*. S. Gallen 1875. S. 169.

[2]) Werkmeister am Chorbau waren *Hans Ostertag*, *Heinrich Greifenberg* und *Konrad Schradi*. *Wartmann* a. a. O. S. 3.

[3]) Dieses Datum findet sich über dem östlichen Ausgange und wird bestätigt durch die Stiftung von 24 (nicht mehr vorhandenen) Glasgemälden im Jahre 1506. *Wartmann* a. a. O. S. 14.

[4]) *Eugster*, Die Gemeinde Herisau. Herisau 1870. S. 179. Ueber dem rundbogigen Westportale des Schiffes steht die Jahreszahl 1517, über der Thüre, die vom Chor zu dem Thurme führt, das Datum 1518.

Die Dienste, aus welchen die Rippen seltsam verschränkt emporwachsen, ruhen auf zierlich gearbeiteten Basamenten, die hohen Spitzbogenfenster sind dreitheilig gegliedert und mit barocken Maasswerken ausgesetzt, die theils aus Fischblasen, theils nur aus gegenseitig sich durchschneidenden Stäben gebildet werden. Ansprechender, zumal in seiner äusseren Erscheinung, ist der Chor der Pfarrkirche von Appenzell; ein eleganter spätgothischer Bau erhebt sich derselbe auf einer terrassenartigen Substruction, welche die mit dem Chore gleichzeitig erbaute Krypta umschliesst und, kräftig vorspringend, einen rings um den Hochbau und durch die Strebepfeiler desselben hindurch geführten Umgang trägt. Das Innere zeigt gute Verhältnisse und eine in ländlichen Bauten seltene Eleganz und Ausführlichkeit der Detailbildung. Die Krypta ist gleich dem Chore dreiseitig geschlossen, aber mit einfacheren Gewölben bedeckt, die von hochschwebenden Wandconsolen und zwei in der Mitte hinter einander aufgestellten Pfeilern getragen werden.

Das bedeutendste Denkmal dieser Gruppe, unter den spätgothischen des Landes eines der grossartigsten und schmuckvollsten überhaupt, ist das Kloster Marienberg bei Rorschach. Theils um die Unabhängigkeit seines Stiftes zu wahren, dessen Stellung zu der Bürgerschaft S. Gallens eine immer unhaltbarere geworden, theils in der Absicht die turbulenten Städter durch Entziehung eines einträglichen Verkehrs zu strafen, hatte Ulrich Rösch in den achtziger Jahren des XV. Jahrhunderts die Verlegung der Abtei nach dem benachbarten Rorschach beschlossen und oberhalb dieses Ortes unter der Leitung des in Baiern berühmten Werkmeisters Erasmus Graesser einen umfassenden Neubau begonnen.[1]) Am 21. März des Jahres 1487 hatte die Grundsteinlegung desselben stattgefunden und schon war eine Kapelle geweiht und der Bau des Klosters über die Hälfte vorgerückt,[2]) als eine Rotte missvergnügter S. Galler, Appenzeller, Rheinthaler und Gotteshausleute am 28. Juli 1489 die vorhandenen Gebäude zerstörten und verbrannten. Erst lange nach dieser Katastrophe scheint sich das schwer geschädigte Stift zu einer durchgreifenden Wiederherstellung des Klosters entschlossen zu haben; zwar wird schon 1490 im Mai von der Weihe einer Kapelle und im Herbste desselben Jahres von der Consecration des Kreuzganges berichtet,[3]) allein was bis dahin gefördert worden, konnte nicht mehr als ein blosser Nothbau gewesen sein; es geht

[1]) *J. v. Arx*, Geschichte des Kantons S. Gallen. Bd. II. S. Gallen 1811. S. 402.

[2]) Dies Gottshus, darin geformirt sind gewesen 80 Zellen zu geistlichen Mannen und gewicht mit Kapellen und Krüzgängen ... (*Joh. v. Müller*, Geschichten Schweizerischer Eidgenossenschaft. Theil V. 2. Abthlg. von *R. Glutz-Blozheim*. Zürich 1816. S. 30 Note 29.)

[3]) *Nüscheler*, II. S. 144.

diess aus einer sieben Jahre später datirten Meldung hervor, wonach die Tagsatzung den damaligen Abt Gotthard ermahnen liess: „dass er das nüw angefangen Gottshus buwe, und nit also stahn lasse".[1]) Es ist unbekannt, ob in Folge dieser Verfügung eine sofortige Wiederaufnahme der Arbeiten erfolgte,[2]) sicher dagegen, dass dieselben erst im zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts ihren Abschluss erreichten, wie diess das jüngste Datum, die Jahreszahl 1519 in dem südlichen Flügel des Kreuzgangs beweist.[3]) Das Ganze kann für das Muster einer klösterlichen Anlage gelten und die Ausstattung des Einzelnen bewegt sich in den üppigsten Formen des spätgothischen Stiles. Das Centrum bildet der Kreuzgang mit einem grossen quadratischen Hofe, daran schliessen sich auf drei Seiten die für den gemeinsamen Gebrauch der Conventgenossen bestimmten Räume, alle mit kunstreichen Gewölben bedeckt, die von einer mittleren Säulen- oder Pfeilerreihe getragen werden. Nur die oberen Stockwerke sind in moderne Wohngemächer verwandelt und ein Theil des nördlichen Flügels, während die andere Hälfte desselben, zur Linken des Vestibüls, von sämmtlichen Hallen die prachtvollste Ausstattung zeigt. Vier stämmige Rundpfeiler theilen den Raum in zwei lange Schiffe und tragen auf reichen Gesimsen von stets wechselnder Form die mit figurirten Schlusssteinen geschmückten Sterngewölbe. Angeblich war dieser Raum die ehemalige Klosterkirche; jetzt dient der Anbau hinter dem östlichen Flügel des Kreuzganges zur Abhaltung des Gottesdienstes, eine zweitheilige Halle, die theils mit Kreuzgewölben, theils mit reicheren Deckenformen überspannt ist. Der dritte, südliche, Flügel des Kreuzgangs hat keine Anbauten, während dem vierten, westlichen, Corridore sich wieder zwei lange zweischiffige Säle anschliessen, beide mit Kreuzgewölben bedeckt, die hier wie dort von drei in der Mitte hinter einander aufgestellten Rundpfeilern getragen werden. Am glänzendsten zeigt sich die spätgothische Gewölbetechnik in den Hallen des Kreuzganges; jeder der vier Flügel zeigt neue Formen, in dem nördlichen Corridore sogar wechseln die Combinationen von Joch zu Joch. Bald sind es Sterne, zu denen sich die Rippen verbinden, dann wieder Rauten und Quadrate, die sich nach allen Richtungen durchdringen, hier mit geradlinigen, dort mit geschweiften Seiten,

[1]) *v. Müller* a. a. O. S. 46 Note 124.

[2]) Das Wappen dieses Abtes Gotthard Giel v. Glattburg (1491—1504) kommt mehrfach in dem Vestibül des nördlichen Flügels vor, demnach scheint er doch den Bau gefördert zu haben.

[3]) Diese Jahreszahl in dem Schlusssteine mit dem Bildniss des heil. Gallus. Am frühesten scheint der östliche Flügel vollendet worden zu sein; in einem Schlusssteine mit dem Bilde der heil. Katharina liest man das Datum 1512, von dem folgenden Jahre datirt das schöne Portal an dem nördlichen Flügel.

wobei die Rippen bald mit der Decke zusammenhängen, bald von derselben sich lösen und mit Maasswerken gefüllt sind. Dazu kommt eine seltene Fülle plastischer Zierathen: die üppigsten Maasswerke, meistens aus Fischblasen zusammengesetzt und immer neu in den abenteuerlichsten Combinationen wechselnd, füllen die dreitheiligen Rundbogenfenster. Von den zahlreichen Schlusssteinen, deren an die sechszig erscheinen, sind die meisten mit figürlichen Darstellungen geschmückt, die einen mit Heiligengestalten, andere mit den Passionsemblemen und den Bildnissen der Apostel, jeder mit einem Spruchbande, worauf die Sätze des Credo stehen. Unter den heraldischen Verzierungen erkennt man öfters das Wappen des Abtes Franz von Geissberg (1504—29),[1]) dessen prachtliebender Sinn das Meiste zur Förderung und Vollendung dieses Werkes beigetragen haben mag. Freilich sind neben dem Prunke und der technischen Routine, die sich im Einzelnen bekundet, der Gebrechen manche nicht zu übersehen, Schwächen, die theils der Verfall des gothischen Stils überhaupt erklärt, theils als Ergebnisse individuellen Geschmackes, einer mehr im Handwerke als künstlerisch geschulten Meisterschaft zu betrachten sind. Durchwegs fehlt ein glückliches Verhältniss der Höhe zur Breite, die sämmtlichen Räume sind viel zu niedrig, besonders der Kreuzgang, der, in anderen Proportionen erbaut, einen prachtvollen Anblick darbieten müsste, während so die Anwendung des Rundbogens sowohl, als das Preisgeben der Gewölbedienste und einer durch dieselben möglich gewordenen Wandgliederung die Last der kunstreichen Decken als eine doppelt schwere erscheinen lässt.

Thalaufwärts am oberen Laufe des Rheines ist die Gothik nur durch kleinere Bauten vertreten; als solche werden genannt die Kirche von Berneck (1449), von Sennwald, Sax, Grabs, Buchs, Sewelen und Wartau (Graetschins 1491).[2]) Sie sind, wie diejenige an der Luziensteig, von einschiffiger Anlage, die Chöre dreiseitig geschlossen und gewölbt, wobei sich die Rippen öfters zu eleganten Netz- und Sternformen verbinden.[3])

Die letzte Gruppe gothischer Denkmäler, die jüngste zugleich und die umfangreichste unter allen diesseits der Alpen, bilden die Bauten in den verschiedenen Thalschaften Graubündens. Nach unendlichen Wirren und Kämpfen, deren Schauplatz das Land gewesen, war endlich zu Anfang des XV. Jahrhunderts die Grundlage zu einer gedeihlicheren Ent-

---

[1]) So in dem Raume, der jetzt als Kapelle dient, in dem anstossenden östlichen und im südlichen Flügel des Kreuzgangs.

[2]) Eine Inschrift am Chorbogen meldet: „1491 haben *Hans Stoffel* und seine Gesellen diese Kirche gemacht". *Nüscheler*, I. S. 11.

[3]) Sax, Buchs, Sewelen, Graetschins, Luziensteig. Zeichnungen gütigst mitgetheilt von Herrn Pfarrer *Sulzberger* in Sewelen.

wickelung der öffentlichen Verhältnisse gewonnen. Das Volk, durch die Fehden ermüdet, deren mittelbare und unmittelbare Folgen den Rest des Wohlstandes zu vernichten und das Ende jeglicher Freiheit und Sicherheit herbeizuführen drohten, hatte sich zur wehrhaften Entschlossenheit ermannt. Zwar hatten Bündner noch wenige Jahrzehnte vorher im Dienste der österreichischen Vasallen bei Sempach mitgefochten, aber im Kampfe auch die Emancipation ihrer schweizerischen Nachbarn gesehen, was die aufdämmernden Ideen von Freiheit und Unabhängigkeit zum klaren Bewusstsein brachte. Nach dem Vorbilde der Waldstätte, wo Eintracht den Sieg und die Freiheit errungen, beschlossen die bisher getrennten Thalleute, sich in ähnlicher Weise zu gegenseitiger freundnachbarlicher Hülfe zu verbinden. Eines der frühesten Verkommnisse dieser Art ist der Bund der Gotteshausleute, der in fester Geschlossenheit bereits im Jahre 1392 erscheint.[1] Ihm folgte 1424 die Stiftung des oberen oder grauen Bundes, wozu sich als dritter der Bund der zehn Gerichte gesellte. 1450 ist zum ersten Male von einer gegenseitigen Beziehung dieser drei Bünde die Rede,[2] die sich in der Folge immer enger gestaltete, zur festen Einheit, die selbst dem mächtigsten Gegner gewachsen war. Die Wirkungen dieser gefestigten Zustände sind nicht zu verkennen; der Einzelne, bisher schutzlos den Wechselfällen einer stürmischen Zeit und der Willkür grosser Herren preisgegeben, war nunmehr zum Bewusstsein seiner persönlichen Geltung und des Besitzthums unveräusserlicher Rechte gelangt; das Gefühl eines sicheren Rückhaltes im Bunde mit Anderen förderte eine rasche Entwickelung des Gemeindelebens; schon im Jahre 1457 einigten sich die Flimser zu einer festen Ordnung über Erbfall und Käufe und ein Decennium später wird ein ähnliches Gesetz für den ganzen Umfang der eilf Gerichte erlassen. Noch andere Umstände kamen hinzu, welche seit der Mitte des XV. Jahrhunderts die Entwickelung der Volksfreiheit und des öffentlichen Wohlstandes begünstigten, das war einmal das Aussterben dreier im Lande reich begüterter Dynastien und noch mehr die Hebung des Waarentransites, der seit Eröffnung der Viamala im Jahre 1473 zur Quelle zahlreicher Einnahmen wurde.[3] So lagen die Dinge, als vom Jahre 1475 an innerhalb des kurzen Zeitraumes von nur einem Vierteljahrhundert drei Kriege die Kraft des jungen Staatswesens erprobten. Der furchtbarste von allen war der Schwabenkrieg, allein auch diessmal siegte die Eintracht und die zähe Tapferkeit des Volkes über die äusseren Feinde; der Kampf, im Bunde der Eidgenossen geführt, hatte diesen ihre Unabhängig-

---

[1]) *Conradin v. Moor*, Geschichte von Currätien und der Republik „gemeiner drei Bünde". Chur 1870. Bd. I. S. 337.

[2]) a. a. O. S. 360.

[3]) Vgl. über diese Verhältnisse v. Moor a. a. O. S. 389 u. ff.

keit und den Bündnern einen Rückhalt gebracht, der sie von da an zu den kühnsten Unternehmungen ermuthigte. Das XVI. Jahrhundert sodann brachte zu dem schon früher besetzten Puschlav die Eroberung des Veltlins und der Grafschaft Cleven, ein Erwerb der seit dem Jahre 1512 den Wohlstand der Republik zu einer nie geahnten Höhe brachte. Die hierauf folgende Epoche gehört zu den glücklichsten in der Geschichte des Landes.

Alle diese Phasen nun spiegeln sich wieder in dem künstlerischen Nachlasse dieses Zeitalters, ja man kann wohl sagen, dass nirgends wie in Bünden die Summe der mittelalterlichen Monumente ein so deutliches Abbild der geschichtlichen Verhältnisse des Landes giebt.

Es ist schon früher der schlichten Ausbildung gedacht worden, welche die Architektur der romanischen Epoche in Bünden gefunden hatte; in der That sind einfachere und schmucklosere Bauten aus diesem Zeitraume wohl nirgends zu finden. Ebenso auffallend und nicht minder bezeichnend für die dortige Architektur ist das zähe Fortleben des romanischen Stiles; bis in die Renaissancezeit hinein behält das System des romanischen Thurmbaues seine Geltung, ja scheint es, dass bis ins XV. Jahrhundert auch die Grundform der kirchlichen Gebäude selbst nach der alten Weise geplant wurde, wonach das Ganze aus einem einschiffigen und flachgedeckten Langhause mit einer oder mehreren halbrunden Apsiden besteht.[1]) Bestätigt wird diese letztere Annahme durch den Umstand, dass unter den sämmtlichen bisher bekannten Denkmälern des Landes nicht Eines zu nennen ist, welches die frühere Ausbildung der Gothik zeigt; die Knospenkapitäle am Westportale des Churer Domes sind die einzigen frühgothischen Ziergliederungen, die zum Schmucke eines noch bestehenden Gebäudes geschaffen wurden. Plötzlich, von Aussen her, ohne jeglichen Zusammenhang mit der früher landesüblichen Bauweise, muss hier die Gothik, und zwar in ihrer spätesten Entwickelung, bekannt geworden sein. Wie auffallend nun anderwärts eine solche Erscheinung wäre, sie erklärt sich hier aus der geschichtlichen Vergangenheit des Landes: inmitten einer rauhen Gebirgswelt, mit Gütern wenig gesegnet und dazu den Fährlichkeiten eines steten Fehdelebens ausgesetzt, war die Bevölkerung der Pflege einer höheren

---

[1]) Solche Bauten sind die Kirche *S. Agatha* bei *Dissentis* mit 3 Apsiden, mit einer Apsis die Kirche *S. Ambrosius* zu *Seth*, die Schlosskapelle von *S. Jörgenberg* bei Waltensburg, die Kirchen von *Pitasch* im Lugnetz, *Fidas* bei Flims und *S. Peter* zu *Ems*; im Domleschg die „alte Kirche" bei *Sils* (mit viereckigem Chor) und *S. Wendelin* zu *Katzis*; im Schams die Kirchen von *Clugin*, *Casti* und *Mathon*; *SS. Cosmas* und *Damianus* zu *Mons* im Oberhalbstein; im Davos die Kirche zu *Glaris* und *S. Lucius* zu *Schmitten*; im Engadin die Kirchen *S. Sebastian* in *Samaden*, *S. Lucius* in *Ardetz*, *S. Petersburg* bei *Sins*, die Kirche zu *Scarl*, *S. Johann* und *S. Nicolaus* von *Schleins*.

Kunstthätigkeit vollkommen entfremdet. Die Abgeschlossenheit der meisten Thalschaften und die zähe Anhänglichkeit an das Altüberlieferte, welche den Gebirgsbewohnern von jeher eigenthümlich war, trugen überdiess das Ihrige dazu bei, dass hier die hergebrachten Formen weit länger als anderswo ihre Geltung bewahrten. Ein Aufschwung zu höheren Leistungen war nicht denkbar, so lange die Unsicherheit der öffentlichen Zustände alle geistigen und körperlichen Kräfte beanspruchte; erst das Gefühl der Ordnung und das Bewusstsein eigener Kraft lenkte die Gemüther von den materiellen Sorgen ab und machte sie fähig, auch in künstlerischen Dingen den Fortschritten der Zeit zu folgen.

Welch' einen grossen und allgemeinen Einfluss in dieser Hinsicht der Umschwung der öffentlichen Verhältnisse zur Folge hatte, beweist die ausserordentliche Bauthätigkeit, die sich seit den achtziger Jahren des XV. Jahrhunderts allüberall entfaltete. Kein Theil der Schweiz hat, wie Bünden, so zahlreiche Denkmäler spätgothischer Baukunst aufzuweisen und nirgends hat sich, wie hier, in den entlegensten Thalkirchen sogar, die Gewölbetechnik consequenter in den zierlichsten Leistungen erprobt. Unter den mehr als 70 spätgothischen Kirchen, die mit Ausschluss derjenigen von Chur und den Stiftskirchen von Churwalden und Münster bekannt sind, giebt es deren an die vierzig, welche die consequente Anwendung von Stern- und Netzgewölben im Chor und dem Schiffe zeigen.

Einer pietätvollen Gesinnung ist es zu danken, dass wir über das Alter zahlreicher Bauten durch die Inschriften unterrichtet sind, welche trotz der wiederholten Restaurationen entweder im Originalzustande verschont blieben, oder bei derartigen Anlässen erneuert wurden. Fast alle diese Inschriften und Daten sind an den Gewölben des Chores oder des Schiffes, mitunter auch an dem Chorbogen mit schwarzer Farbe gemalt. Die früheste Jahreszahl, 1461, freilich in späteren Charakteren, findet sich in der Kirche zu Fideris, die jüngste, 1524, an dem Chorbogen der Kirche zu Scheid im Domleschg. Von den aus der Zwischenzeit bekannten Inschriften reicht keine über das Jahr 1481 zurück, die meisten und stattlichsten Bauten datiren aus den neunziger Jahren des XV. und den ersten Decennien des XVI. Jahrhunderts.[1])

Ausser den Jahreszahlen sodann sind die häufig vorkommenden Werkzeichen und Meisternamen von grossem Interesse. Sie gestatten uns einen willkommenen Einblick in die Betriebsamkeit der damaligen Architekten, indem sie zeigen, wie einzelne derselben von Thal zu Thal ihre Wanderschaften ausdehnten, überall Kirchen und Kapellen erbauend, bis dann von ungefähr die Concurrenz eines Anderen ihrer Thätigkeit einen Einhalt gebot.

[1]) Vgl. Nachlese zu pag. 534.

Der älteste bekannte Meister ist Stephan Klain, der sich in einem Schreiben an den Rath von Chur als Polier (Parlirer, S. 402 oben) bei dem 1484 datirten Sakramentshäuschen im Dom zu erkennen giebt[1]) und dessen Name nebst dem Datum 1491 in einer (freilich erneuerten) Inschrift am Chorbogen der Martinskirche in derselben Stadt verzeichnet steht. Mit dem Datum 1487 sodann und dem Werkzeichen verewigt sich ein „Meister Steffan" in dem Chore von Luzein im Praetigau; derselbe „von Chur" genannt und mit den Chiffren und im folgenden Jahre im Chore der Kirche von Langwies (Schanfigg[2]), und noch einmal, hier ohne Werkzeichen, in der 1491 datirten Kirche zu Silvaplana im Oberengadin.

Hier scheint Stephan's Thätigkeit durch diejenige eines Anderen überflügelt worden zu sein, denn unfern Silvaplana, in S. Peter zu Samaden, steht neben dem Datum 1492 und dem Werkzeichen der Name eines Meisters Andres geschrieben,[3]) der, fremden Ursprunges, nach Bünden gekommen und hier im Domleschg das erste der von ihm bekannten Werke, die Kirche zu Scharans, vollendet hatte. Sein Name „Anntres Püehler" ist nebst der Jahreszahl 1490 in gleichzeitiger Schrift am Gewölbe des Schiffes zu lesen. Von hier muss Andres nach dem Engadin gezogen und dann über die Berge nach Poschiavo gekommen sein, wo am Chorbogen der Stiftskirche sein Name, Büchler geschrieben, mit der Jahreszahl 1497 und demselben Werkzeichen erscheint, das er in S. Peter zu Samaden hinterlassen hat. Büchler's folgende Wanderungen sind nun unbekannt bis zum Jahre 1506, in welchem er seinen Namen, diessmal

---

[1]) Mittheilung des Herrn Staatsarchivar *Kind* in Chur.

[2]) Mittheilung des Herrn Pfarrer *P. U. Gujan* daselbst

[3]) Die neben Steffans Namen verzeichneten Monogramme sind jeweilig verschieden, wogegen die dem Namen Andres' beigegebene Chiffre mit unwesentlichen Modificationen stets dieselbe ist. Was mithin bei Steffan möglich wäre: an verschiedene Meister gleichen Namens zu denken, das ist in Folge dieser Uebereinstimmung bei Andres ausgeschlossen. Um so auffallender ist es nun, neben dem Namen des Einen oder des Anderen die Monogramme beider Meister zu finden. So neben Steffans Namen zu Langwies. In Scharans hinwiederum steht Püehlers Name (ohne Monogramm) am Gewölbe des Schiffes, wogegen an dem Tabernakel im Chore sich wieder ein „Meister Steffan" mit der Chiffre nennt. Man könnte nun daraus schliessen, dass Jener den Bau geleitet und dieser als Steinmetz bloss den Tabernakel geliefert habe, allein Dem widerspricht das gerade umgekehrte Verhältniss in S. Peter zu Samaden. An der Schlusswand des Chores steht hier unter dem Datum 1491 das Werkzeichen (dasselbe also beinahe, welches vor Steffans Namen in Langwies verzeichnet ist), am Wandtabernakel dagegen und am Gewölbe des Schiffes, hier neben dem Datum 1492 und „Meister Andres" Namen findet man wieder das Letzterem überall beigegebene Monogramm. Aus alledem scheint wohl hervorzugehen, dass beide Meister eine Zeitlang gemeinsame Geschäfte betrieben.

mit voller Bezeichung seiner Herkunft[1]) an dem Schiffgewölbe der Kirche von Thusis verzeichnet hat. Drei Jahre später nennt er sich als Erbauer des Chores von Zillis und lässt durch sein Werkzeichen errathen, dass er auch die 1510 datirte Kirche von Safien-Platz errichtet habe. Neben diesen Hauptmeistern, deren ohne Zweifel noch manche jetzt nicht mehr vorhandene Inschrift gedachte, sind auch andere von den gleichzeitigen Architekten bekannt: ein Meister Baltasar Bilgery, der von dem Rathe zu Feldkirch als Wuhrmeister nach Chur empfohlen, die dortige Kirche S. Regula erbaute,[2]) wo sein Name und das Datum 1500 am Chorbogen erscheint; ein Peter von Bamberg, dessen eine fünf Jahre später datirte Inschrift im Chor der Marienkirche zu Lenz gedachte,[3]) endlich die Welschen Wilhelm von Plurs und Wernardus von Puschlav, beide durch Inschriften genannt, der Erstere an dem 1478 datirten Portale von S. Johann bei Celerina,[4]) der Letztere als Erbauer der stattlichen Kirchen von Camogask (Campovasto 1515) und Schuls (1516).[5])

Eine gemeinsame Eigenthümlichkeit dieser Bauten besteht in der reichen Entwickelung der Gewölbetechnik; selten begnügte sich der Architekt mit einfachen Kreuzgewölben,[6]) Regel, selbst für die einsamsten Thalkirchen, war die Anwendung complicirter Stern- oder Netzformen. Alle diese Bauten ferner sind, mit einziger Ausnahme der Stiftskirchen von Churwalden und Münster, von einschiffiger Anlage. Das Schiff ist drei oder vier Joche lang, der etwas schmälere Chor gewöhnlich aus zwei Jochen und einem dreiseitigen Abschlusse gebildet,[7]) selten höher als das Lang-

---

[1]) Die Inschrift lautet: año dñi 1506 mnister (sic) andres bühler vn gmyndt vf kernten. Das Werkzeichen, das neben der Inschrift gemalt ist, stimmt mit den Chiffren in den Kirchen Poschiavo, Samaden, Zillis und Safien-Platz überein. In Zillis schreibt er sich Andres Büchler. Der Name eines Meisters Andreas 1493 (freilich in der Frakturschrift des vorigen Jahrhunderts) erscheint auch am Chorgewölbe der Kirche zu *Klosters*, indessen stimmt das Werkzeichen nicht mit demjenigen Büchlers überein.

[2]) Mittheilung des Herrn Staatsarchivar *Kind* in Chur.

[3]) Die Inschrift abgedruckt bei *Nüscheler*, Gotteshäuser. I. S. 102.

[4]) Die Inschrift bei *Nüscheler* a. a. O. S. 122.

[5]) In *Camogask* am Gewölbe des Schiffes: 1515 per me magistrum Wernardum de puschlafs. In *Schuls* am Chorbogen: Anno 1516 . . . narduss Von Buschlaff hatt dass Werck gstelt.

[6]) Feldis, Scheid und Tomils im Domleschg, Filisur (Albula).

[7]) 3 Joche im Schiff, 2 Joche im Chor: Brienz, Castiel, Chur (S. Regula 2½ Joche im Chor), Conters (Praetigau), Igels (Pfarrkirche), Küblis (2½ Joche im Chor), Lenz (S. Maria), Langwies, Parpan, Safien-Platz, Salux, Samaden (S. Peter), Scheid, Süs, Tomils, Trins, Vigens (S. Florin), Zuz (S. Katharina). — 4 Joche im Schiff, 2 Joche im Chor: Casaccia (S. Gaudentius), Chur (S. Martin 3 Joche im Chor), Camogask, Davos-Dörfli (2½ Joche im Chor), Ems (S. Johannes), Ilanz (Pfarr-

haus und stets nur wenige Stufen über dem Boden desselben gelegen. Nach spätgothischer Weise wachsen die Rippen unmittelbar aus den Diensten heraus, die meistens bis auf den Fussboden herunterreichen, nur diejenigen im Chore und die Eckdienste pflegen zuweilen, von kleinen Consolen getragen, in beträchtlicher Höhe als kurze Stumpfe abzusetzen. Die Form der Dienste ist verschieden, bald sind es einfache Dreiviertelssäulen, welche aus den Umfassungsmauern vortreten,[1]) oft auch viereckige Halbpfeiler mit vorgesetzten Consolen, auf denen die Rippen direct oder mit kurzen Vorlagen anheben[2]) (Fig. 124 oben), oder die schlanke Dreiviertelssäule ist einem kräftigen Wanddienste vorgesetzt, der, seitwärts abgeschrägt, mit glatten oder ausgekehlten Wandungen, die Function eines nach Innen gezogenen Strebepfeilers versieht.[3]) Ausser der kunstreichen Ausbildung der constructiven Theile bieten übrigens auch diese Bauten keinerlei bemerkenswerthe Erscheinungen dar; selbst der farbigen Ausstattung scheinen die meisten entbehrt zu haben. Plastischer Schmuck kommt nur an den kleinen Wandtabernakeln vor, die man hier, wie überall, an der Nordseite des Chores anzubringen pflegte, an den Schlusssteinen endlich und den Consolen der Gewölbedienste. Die Fenster sind zweitheilig und mit einfachen Maasswerken ausgesetzt, die Theilbögen unter denselben in der Regel halbkreisförmig. An der Nordseite des Chores und des Langhauses fehlen die Fenster fast überall, was sich aus der Rücksicht auf die rauhen klimatischen Verhältnisse dieses Gebirgslandes erklärt. Das Aeussere entbehrt jeglicher Ausstattung, selbst eine schmuckvollere Ausbildung des Portalbaues ist nirgends zu finden. Die Stellung der Thürme ist eine rein zufällige, da solche Bauten meistens als Reste älterer Kirchen erhalten blieben. Die einzige Gliederung des Schiffes und des Chores bilden die Strebepfeiler, die mitunter übereck gestellt als dreieckige Mauermassen hervortreten,[4]) mit seltener Ausnahme jedoch der einfachsten Profile ermangeln.

---

kirche), Katzis (Klosterkirche 3 Joche im Chor), Poschiavo (Stiftskirche), Remüs, Scharans, Schuls, Sins (Unter-Engadin), Stürvis, Thusis (2½ Joche im Chor), Zuz (SS. Lucius und Florin). Zwei Joche im Schiff: Lenz (S. Cassian), Malix, Scanfs, Silvaplana.

[1]) Brienz, Camogask, Castiel, Ems (S. Johannes), Ilanz (Pfarrkirche), Lenz (S. Maria), Safien-Platz, Samaden (S. Peter), Scanfs, Scheid, Stürvis, Vigens (S. Florin). In SS. Lucius und Florin in Zuz sind diese Dienste ausnahmsweise polygon aus 7 Seiten des Achtecks gebildet.

[2]) Casaccia (S. Gaudenz), Poschiavo, Salux, Silvaplana, Tomils, Trins, Zuz (SS. Katharina und Barbara).

[3]) Chur (S. Martin und S. Regula), Katzis (Klosterkirche), Küblis, Malix, Parpan, Remüs, Scharans, Schuls, Sins (Unter-Engadin), Thusis.

[4]) Chur (S. Martin), Compatsch (Samnaun), Küblis, Luzein, Saas, Thusis.

Die grösste dieser Kirchen ist S. Martin in Chur. Im Jahre 1464 war der alte Bau nebst dem grössten Theile der Stadt in Asche gesunken[1]) und hierauf, wie es scheint, nur provisorisch hergestellt worden. Man liess die Umfassungsmauern der bisherigen Kirche stehen, deren Anlage man sich ähnlich derjenigen von Müstail zu denken hat: einschiffig und flach gedeckt mit drei an der Ostseite halbrund vortretenden Apsiden.[2]) Am Aeussern waren die Langseiten mit schmalen aber kräftig vortretenden Lesenen geschmückt, die in beträchtlicher Höhe durch Rundbögen verbunden werden. An der Südseite sind diese romanischen Gliederungen noch vorhanden, aber theilweise durch die später angebrachten Spitzbogenfenster und die ebenfalls nachträglich hinzugefügten Strebepfeiler unterbrochen. Sie reichen bis zu dem dritten Joche, woraus hervorzugehen scheint, dass hier der alte Bau mit seinen halbrunden Apsiden abgeschlossen habe. So stand die Kirche bis zum Jahre 1476, als die Bürgerschaft, die sich inzwischen von der Katastrophe erholt hatte, einen durchgreifenden Umbau und die Vergrösserung der bisherigen Anlage beschloss.[3]) Die nördliche Langwand des Schiffes wurde durchbrochen und mit spitzbogigen Pfeilerarcaden untersetzt, hinter denen ein Seitenschiff, vier Joche lang und mit ungleichartigen Gewölben bedeckt, 8 Mètres hoch errichtet wurde. Im Zusammenhange damit erfolgte die Ueberwölbung und Erweiterung des Hauptschiffes nach Osten durch die Hinzufügung eines vierten Joches und eines schmäleren dreiseitig geschlossenen Chores, endlich die Errichtung eines grossen Thurmes, der an der Nordseite der Kirche, vorwärts und rückwärts durch Spitzbögen geöffnet, mit einer zierlich gewölbten Halle den Durchgang zu dem anstossenden Nebenschiffe vermittelt. Diese Unternehmungen währten bis zum Jahre 1491, in welchem die letzte Vergabung zum Bau von S. Martin erfolgte.[4]) Die jetzige Kirche ist ein schmuckloser nüchterner Bau. Die Gewölbe des Hauptschiffes werden von kräftigen seitwärts abgeschrägten Wandpfeilern getragen, vor denen eine dünne Dreiviertelssäule sich unmittelbar in die netzförmig verschlungenen Rippen ausbreitet. Die Nordseite hat keine Fenster, diejenigen an der Südseite sind spitzbogig, unverhältnissmässig breit und kurz, ohne Maasswerke. Der schmale Chor ist mit Netzgewölben bedeckt, als Träger derselben fungiren schlanke Dreiviertelssäulen ohne Kapitäle, dazwischen sind die hohen zweitheiligen Spitzbogenfenster mit schwülstigen Fischblasenmaasswerken ausgesetzt.[5])

---

[1]) *v. Moor* a. a. O I. S. 380.

[2]) *S. Martin* in *Chur*: muthmaassliche Länge des alten Schiffes m. 19, Breite desselben 11,45. *Müstail*: Länge des Schiffes 13,55, Breite desselben 11,50.

[3]) Mittheilung des Herrn Staatsarchivar *Kind* in Chur.

[4]) Mittheilung des Obigen.

[5]) *Hauptmaasse*: A. Gesammtlänge im Innern m. 40,70. B. Länge des Chores

Dieselbe Anlage mit etwas reicheren Gewölbeformen wiederholt sich in der um 1500 von Baltasar Bilgery erbauten Kirche S. Regula.[1]) Auch hier fehlt jeder Schmuck, nur die Schlusssteine und die Consolen, welche die Dienste des Chorgewölbes tragen, zeigen tüchtig gearbeitete Blattornamente. Die Bildung der Dienste, die sich an den Langwänden des Schiffes in hässlicher Lösung mit den Gewölben verbinden, ist dieselbe wie in S. Martin. Die jetzige Form der Fenster, die sämmtliche halbrund geschlossen sind, rührt von einer späteren Erneuerung her. Auch eine dritte Kirche, S. Lucius, muss ehedem von verwandter Anlage gewesen sein, indessen sind nach der durch den Brand von 1811 benöthigten Wiederherstellung nur die Umfassungsmauern des Schiffes mit ihren gothischen Diensten und die früher beschriebene uralte Krypta erhalten geblieben.

Unterhalb Chur, im Rheinthale, scheinen die Chöre der beiden Kirchen von Trimmis aus dem Ende der spätgothischen Epoche zu stammen. Beide sind mit einfachen Fächergewölben bedeckt, deren schwerfällig profilirte Rippen von Halbsäulen mit plumpen Kapitälen getragen werden. Von den Seitenthälern, die östlich und südlich bei Chur sich öffnen, hat Schanfigg eine Anzahl spätgothischer Monumente aufzuweisen: die stattlichen im Chor und dem Langhause gewölbten Kirchen von Castiel und Langwies, und die kleineren Bauten von Maladers, S. Peter und Peist. Von diesen sind die beiden letzteren Kirchen nur im Chore gewölbt, während das Langhaus der Ersteren, einschiffig und mit zwei rippenlosen rundbogigen Kreuzgewölben bedeckt, aus der romanischen Epoche stammt. Im Churwaldnerthale zeigen die Kirchen von Malix und Parpan wie selbst die bescheidensten Dimensionen eine consequente Anwendung reicher Gewölbeformen nicht ausschlossen. Letztere Kirche steht wie diejenige von S. Peter im Schanfigg in etlicher Entfernung von dem Glockenthurme getrennt. Das Hauptmonument dieses Thales ist die 1472—1477 erbaute Kirche des ehemaligen Prämonstratenserklosters Churwalden,[2]) ein stattlicher Bau von dreischiffiger Anlage mit einem langgestreckten und dreiseitig geschlossenen Chore. Chor und Langhaus haben dieselbe Höhe und

---

12,70. C. Breite desselben 8,28. D. Länge des Schiffes 26,45. E. Breite desselben (von Wand zu Wand) 11,45. F. Breite desselben, einschliesslich des nördlichen Nebenschiffes, ca. 15,65. Höhe desselben m. 12.

[1]) *Hauptmaasse:* A. 23,75. B. 7 m. C. 5,25. Höhe des Chores 8,15. D. 15,98. E. 8,60. Höhe des Schiffes 8,60.

[2]) *Nüscheler*, I. S. 39. *Hauptmaasse:* Gesammtlänge im Innern 32,30. Länge des Chores 16,80. Breite desselben im Osten 7,07, im westlichen Joche 8,25. Länge des Schiffes 15,50. Breite desselben 17,83. Breite des Hauptschiffes (aus dem Mittel in der Längenachse der Pfeiler gemessen) 8,33, im Lichten 6,70.

sind durch eine gleichzeitig erbaute Scheidewand von einander getrennt. Ersterer besteht aus zwei Theilen: dem Altarhause und einem grösseren westlich vorliegenden Joche, dem sich an der Südseite die ältere noch in romanischem Stile gebaute Marienkapelle anschliesst. Das Chorhaupt ist mit Sterngewölben auf kapitällosen Halbsäulen, der Vorraum nach Art der Haupt- und Seitenschiffe mit einem rautenförmigen Gewölbe bedeckt. Das Langhaus, ein nüchterner Bau von schwerfälligen und gedrückten Verhältnissen, wird durch zwei Pfeiler in drei Schiffe getheilt, deren mittleres einer selbständigen Beleuchtung entbehrt. Die wuchtigen Pfeiler bilden im Grundrisse ein langgestrecktes Rechteck mit abgefasten Kanten; dieselbe Gliederung zeigen die spitzbogigen Archivolten, die unvermittelt aus den Stützen sich einwölben, während zur Aufnahme der Rippen kräftige Vorlagen dienen, die, gleichfalls der Kapitäle entbehrend, aus den Umfassungsmauern und den beiden Langseiten der Pfeiler vorspringen. Das Aeussere ist schmucklos, und schwerfällig entstellt durch ein hohes Satteldach, das sämmtliche Schiffe überragt.

Rheinaufwärts von Chur ist ausser dem kleinen 1509 datirten Chore von Felsberg die auf stolzer Höhe bei Ems erbaute Kirche S. Johannis des Täufers zu nennen,[1]) ein zierlicher, in ganzer Ausdehnung gewölbter Bau mit einem hochgelegenen Chore, unter welchem ein kryptenartiges Gelass, dreiseitig geschlossen und mit einem flachgespannten Tonnengewölbe bedeckt, als Sakristei benutzt wird. Ebenso malerisch, den Zusammenfluss der beiden Rheinströme beherrschend, liegt die Kirche von Tamins. Das Langhaus ist flach gedeckt und scheint modernen Ursprungs zu sein, der Chor dagegen mit seinem Sterngewölbe zeigt eine originelle Lösung der Rippen, die theils consolartig, theils von kurzen Stumpfen getragen, in verschiedener Höhe anheben. Aehnliche Capricen und Künsteleien wiederholen sich im Schiff und Chor der Kirche von Trins, während in Flims der Letztere allein mit zierlichen Sterngewölben auf kapitällosen Dreiviertelssäulen bedeckt ist. Dasselbe gilt von der Kirche zu Schnaus bei Ilanz und den hochgelegenen Kirchen zu Fellers, Ruschein und Meyerhof (Obersaxen). Erst Ilanz hat wieder eine in beiden Theilen gewölbte Pfarrkirche, sie ist, wie das am Chorgewölbe aufgemalte Datum zeigt, um 1518 vollendet worden. Ausserhalb des Städtchens liegt die wahrscheinlich ältere Martinskirche, die aber gleichzeitig einen Umbau in ihren östlichen Theilen erfahren zu haben scheint. Das kurze einschiffige Langhaus mit dem in der nordwestlichen Ecke eingebauten Thurme ist mit einem hölzernen Flachtonnengewölbe bedeckt. Dann

[1]) Die Jahreszahl 1515 die nach *Nüscheler* I. S. 57 am Gewölbe des Schiffes verzeichnet stand, war 1873 nicht mehr zu lesen.

folgt in der ganzen Breite desselben ein dreitheiliger Einbau, bestehend aus zwei niedrigen, annähernd quadratischen Nebenräumen und einem höheren Mittelbau, dem sich östlich die kleine viereckige Altarnische anschliesst. Die Nebenräume sind mit rippenlosen Kreuzgewölben bedeckt und mit rundbogigen Pfeilerarcaden gegen das Langhaus und den Mittelbau geöffnet. Dieser zeigt spätgothische Formen: ein viertheiliges Sterngewölbe und einen weiten, von schmucklosen Gesimsen getragenen Spitzbogen, während das Tonnengewölbe der Altarnische wieder im Rundbogen geführt ist. Die zweitheiligen Spitzbogenfenster und die kleinen Rosetten, welche diese Räume erhellen, sind mit spätgothischen Maasswerken geschmückt. Das Aeussere ist schmucklos, bietet aber, von der Chorseite gesehen, mit der dreifachen Abstufung von dem hohen Langhause bis zu der niedrigen Altarnische einen sehr malerischen Anblick dar. Der Thurm mit seiner luftigen hölzernen Glockenstube zeigt einen fremdartigen Schmuck mit giebelförmigen Blenden und einem zickzackartig aus vortretenden Steinlagen gebildeten Kranzgesimse, das an die im Ziegelbau üblichen Gliederungen erinnert.

Auch im Lugnetz, das sich bei Ilanz öffnet, sind einige ansprechende Bauten zu nennen: die Chöre von Pleif und Villa, S. Florin zu Vigens und die 1491 geweihte Pfarrkirche von Igels, beide im Chor und dem Langhause mit kunstreichen Wölbungen versehen. Auch die bei dem letzteren Orte gelegene Kirche S. Sebastian hat einen gewölbten Chor, während das Langhaus mit einer zierlich geschnitzten und bemalten Holzdiele, dem Werke eines Meisters Josephus Baldasar von Banitz (Panix?) vom Jahre 1490 bedeckt ist.[1]) Kleine, ebenfalls nur in den Chören gewölbte Bauten sind die in der Thalsohle gelegenen Kirchen von Obercastel und S. Lucius beim Bade Peiden.

Folgt man, wieder von Reichenau ausgehend, thalaufwärts dem zweiten Strome, so findet man im Domleschg zu beiden Seiten des Hinterrheines eine Reihe zum Theil sehr stattlicher Bauten: auf der rechten Thalseite ausser der kleinen 1497 erbauten Kirche des hochgelegenen Feldis,[2]) diejenigen von Scheid, Tomils und Scharans, sämmtliche vollständig gewölbt; gegenüber, am linken Ufer, die Klosterkirche von Katzis, nächst S. Martin zu Chur die grösste aller spätgothischen Bündner Kirchen.[3]) Leider hat nur der Chor seine ursprüngliche Bedachung mit complicirten

---

[1]) Die Inschrift bei *Nüscheler*, I. S. 68.

[2]) *Nüscheler*, I. S. 98. Die Jahreszahl 1496, die früher an dem Gewölbe stand, war 1873 nicht mehr zu finden.

[3]) *Hauptmaasse:* A. Gesammtlänge im Innern m. 33. B. Länge des Chores 11,90. C. Breite desselben 8,04. D. Länge des Schiffes 20,30. E. Breite desselben (von Wand zu Wand) 10,68.

Sterngewölben bewahrt. Die Bildung der Rippen und Dienste ist dieselbe wie in der 1490 von dem Meister Andres Püehler erbauten Kirche zu Scharans, was die Annahme einer gleichen Urheberschaft erweckt. Das Schiff soll im vorigen Jahrhundert durch Brand zerstört und hierauf in seiner gegenwärtigen Form wiederhergestellt worden sein. Dass dasselbe von jeher gewölbt war, beweisen die Strebepfeiler, welche die Langseiten in ihrer ganzen Ausdehnung begleiten, auch sollen über den modernen Kreuzgewölben noch die Ansätze von älteren Constructionen erhalten sein. Noch reicher und glänzender entfaltet sich die spätgothische Gewölbetechnik in der 1506 erbauten Kirche von Thusis, wo der Chor die für einige Bündnerkirchen so charakteristische Anwendung dreieckig vortretender Streben zeigt.[1]) Auch jenseits des Heinzenberges, im einsamen Safienthal und am oberen Laufe des Hinterrheins, auf den sonnigen Höhen des Schamserthals, hat dieser ansprechende Stil seine Verbreitung gefunden, dort in dem Chore zu Tenna (1504) und der vollständig gewölbten Kirche von Safien-Platz (1510), hier in den Chören von Zillis (1509), Fardün und Lohn. Letzterer, mit einem einfachen Fächergewölbe bedeckt, zeichnet sich durch den originellen Aufbau eines niedrigen viereckigen Thurmes aus, der sich über der westlichen Hälfte des Chores erhebt.

Nördlich von Chur, im Praetigau, hatte die Baulust der spätgothischen Epoche die Erneuerung der sämmtlichen Hauptkirchen zur Folge; die Chöre von Seewis, Schiers, Jenatz und Fideris, von Saas, Luzein und Klosters sind alle in der Grenzscheide des XV. und XVI. Jahrhunderts erbaut worden, ebenso die Kirchen von Küblis[2]) und Conters (1518), die einzigen in dieser Thalschaft, die auch im Schiffe mit rautenförmigen Netzgewölben bedeckt sind. Völlig übereinstimmend mit der Letzteren in den Gewölbeformen des Chores und des Langhauses erscheint die wahrscheinlich gleichzeitig erbaute Kirche von Davos-Dörfli, während die 1481 datirte Hauptkirche Am Platz[3]) zwar ebenfalls ein zierliches Chorgewölbe, im Schiffe dagegen eine hölzerne Bedachung zeigt. Der Thurm, der etwas getrennt von der Westseite mit einem rundbogigen Tonnengewölbe den Eingang vermittelt, muss später erbaut worden sein, indem durch denselben die an der Façade sichtbaren Wandmalereien theilweise verdeckt sind. Jenseits der Züge hat die Kirche von Wiesen ein spätgothisches Chorgewölbe und im Schiffe eine schöne mit buntfarbigen Schnitzereien verzierte Holzdiele. Dieselbe Ausstattung mit einfacheren Formen

---

[1]) *Hauptmaasse*: A. 25,90. B. 8,65. C. 6,60. D. 16,60. E. 9,45.

[2]) Das Bauzeichen 1472 oberhalb des Haupteingangs (*Nüscheler* I. 30) war nicht zu entdecken.

[3]) Diese Jahreszahl, deren *Nüscheler* I. S. 33 gedenkt, war 1874 nicht mehr zu finden.

hat die hoch am Albula gelegene Kirche von Bergün, wogegen diejenige zu Filisur auch im Langhause eine freilich in den spätesten Formen construirte Wölbung zeigt. Mehrere sehr stattliche Gewölbebauten finden sich sodann am unteren Laufe der Albula und im Oberhalbsteinischen, dort die Kirchen von Brienz und S. Maria bei Lenz und hier zu Salux und Stürvis.[1]) Die Kirche des letzteren hoch über dem Schynpasse gelegenen Ortes kann unter allen des Bündnerlandes als die schmuckvollste gelten. Die Zeit der Erbauung ist unbekannt, wenn nicht die Jahreszahl 1504 an dem wohlerhaltenen Hochaltare einen Anhalt zur Datirung gewährt. Die Gewölbe des Chores und des Schiffes zeigen einen verschwenderischen Aufwand mit Rauten, Sternen und kunstreichen Verschränkungen. Als Träger der Rippen sind einfache Halbsäulen angewendet, auf denen hier wie dort ein halbrunder Aufsatz die Stelle des Kapitäls vertritt. Im Allgemeinen sind die Verhältnisse wohl etwas gedrückt, trotz der ungewöhnlich steilen Form der Schildbögen, mit denen die beinahe halbrund geschlossenen Maasswerkfenster in auffallendem Widerspruche stehen.

Besonders reich an schmuckvollen spätgothischen Bauten ist ferner das Engadin. Hier sind im oberen Thalgebiete die Kirchen von Silvaplana, S. Peter bei Samaden, SS. Lucius und Florin, die Pfarrkirche, und SS. Katharina und Barbara in Zuz zu nennen, ferner die Kirchen von Scanfs und Capella, sämmtliche sind vollständig gewölbt bis auf den letzteren jetzt in Trümmern liegenden Bau. Auffallend ist es, wie lange hier besonders der romanische Stil in einzelnen Formen und Gliederungen seine Geltung bewahrte. Ein Beispiel liefert das 1478 datirte Westportal der Kirche S. Johannis des Täufers bei Celerina, ein Werk des Meisters Wilhelm von Plurs; dasselbe zeigt noch den Rundbogen mit romanischen Profilirungen und Gesimsen. Das einschiffige Langhaus ist flach gedeckt mit einer buntfarbig bemalten und einfach gegliederten Holzdiele. Der viereckige Chor dagegen hat noch ein rippenloses rundbogiges Kreuzgewölbe, das von plumpen, schmucklosen Consolen getragen wird. Wahrscheinlich ist derselbe der Rest einer älteren Kirche, darauf deutet der nördlich anstossende Thurm, der ebenfalls romanische Formen: gekuppelte Rundbogenfenster auf schlanken durch Schaftringe unterbrochenen Theilsäulchen zeigt und mit dem Chore, nicht aber mit dem Langhause in regelmässigem Verbande steht. Ein zweiter, kleinerer Thurm, der sich an der nord-westlichen Ecke des Schiffes erhebt, muss ebenfalls früher erbaut worden sein, indem auch hier eine Verbindung zwischen den beider-

[1]) *Hauptmaasse* (S. 541 Note 3): *Brienz*: A. 18 m. B. 6,47. C. 5,27. D. 10,90. E. 7,55. *S. Maria* bei *Lenz:* A. 19,90. B. 8 m. C. 5,23. D. 11,15. E. 7 m. *Salux:* A. 20,20. B. 7,35. C. 5,40. D. 12,10. E. 7,15. *Stürvis:* A. 23,20. B. 8,08. C. 5,80. D. 14,10. E. 8,15.

seitigen Mauern fehlt. Aehnliche Bauten sind die Kirchen S. Maria bei Pontresina und S. Sebastian in Zuz, jene hat einen halbrunden und diese einen viereckigen mit demjenigen von Celerina übereinstimmenden Chor. Beide Kirchen mögen übrigens, trotz ihres alterthümlichen Aussehens, kaum vor dem XV. Jahrhundert erbaut worden sein, denn einmal steht an der Decke der Ersteren das Datum 1497 und findet sich dieselbe schachbrettartige Verzierung, welche den Thürbogen von S. Sebastian begleitet, an dem Portale wieder, welches den westlichen Eingang zu der 1515 erbauten Kirche von Camogask (Campovasto) bildet. Diese Letztere, ein Werk des Meisters Wernardus von Puschlav, ist nächst den Pfarrkirchen von Zuz und Silvaplana die grösste des Oberengadins.[1]) Im Chor und dem Langhause mit rautenförmigen Gewölben bedeckt, die dort sehr unschön mit spitz zusammenlaufenden Rippen über den kahlen Umfassungsmauern anheben und hier von Halbsäulen getragen werden, hat sie die für die spätgothischen Bündner Kirchen übliche Form der Anlage, nur am Aeusseren weicht die Bildung des Chores, der hier rechtwinkelig hintermauert ist, von der sonst allgemein herrschenden Regel ab.

Im unteren Engadin beginnt die Reihenfolge der spätgothischen Bauten mit den kleinen Kirchen von Süs und Zernetz (alte Kirche), dann folgt Ardetz (Steinsberg), dessen Pfarrkirche in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts entweder von Grund aus erneuert, oder in durchgreifender Weise umgebaut worden ist.[2]) In der Anlage gothisch, mit Strebepfeilern und spitzbogigen Maasswerkfenstern versehen, zeigt sie im Inneren die Formen der entwickelten Renaissance: an der Südseite kräftige Pilaster mit antikisirenden Gesimsen; an der Nordseite, der sich ein Nebenschiff mit einer darüber befindlichen Empore anschliesst, zwei rundbogige Arcadengeschosse auf kurzen Pfeilern und Säulen toscanischen Stils. Sämmtliche Räume sind mit rippenlosen Gewölben bedeckt, die im Chor und dem Hauptschiffe mit ihren scharfkantigen, nur zum Scheine formirten Gräten eine Nachahmung spätgothischer Netz- und Sterngewölbe zeigen.[3]) Die Hauptmonumente des Thales sind die Kirchen von Schuls, Sins und Remüs, jene (Fig. 131 oben) die grösste und Letztere, früher zu einem Chorherren-

---

[1]) Seite 541 Note 3: *Zuz:* A. 23,22. B. 7,45. C. 6,10. D. 15,28. E. 9,95. *Silvaplana:* A. 21 m. B. 7,43. C. 6,10. D. 12,70. E. 8,35. *Camogask:* A. 19,69. B. 6,20. C. 4,86. D. 13 m. E. 7,95.

[2]) Auf diese Erneuerung bezieht sich ohne Zweifel das Datum 1577 an einem Brüstungspfeiler der Empore. Vgl. auch *Nüscheler* I. 128.

[3]) Aehnliche Gewölbe, eine letzte Erinnerung an die spätgothischen Constructionen, finden sich in den wahrscheinlich im XVII. Jahrhundert erbauten Kirchen von Campfer und Cresta im Ober-Engadin, von Sulsanna, Cinuschel, Brail und Manas im Unter-Engadin, in der Kirche zu Furth im Lugnetz etc. etc.

stifte gehörig, nächst derjenigen zu Stürvis unter allen Graubündens die schönste.[1]) Ein kleinerer, ebenfalls in beiden Theilen gewölbter Bau ist die Kirche S. Blasius in dem hochgelegenen Schleins, der Chor derselben ist auffallender Weise halbrund geschlossen. Wie endlich selbst in den einsamsten Thalschaften der Baueifer des XV. Jahrhunderts sich geltend machte, zeigt die Kirche zu Compatsch im Samnaun. Das Innere, ursprünglich gewölbt, ist leider im Barockstile vollständig erneuert, dagegen hat das Aeussere die alte Gliederung mit übereck gestellten Streben bewahrt, die unterhalb der giebelförmigen Bedachungen mit Maasswerken geschmückt sind. Auch im Münsterthale sind zwei ansprechende Monumente erhalten. Das Eine, die Kirche zu S. Maria, zeigt die gewöhnliche Form der bündnerischen Gewölbebauten,[2]) das Andere ist die Stiftskirche zu Münster, in ihrer äusseren Erscheinung ein romanischer Bau, ursprünglich von einschiffiger Anlage, flach gedeckt und mit drei halbrunden Apsiden versehen, dann aber wahrscheinlich nach der Zerstörung des Klosters im Schwabenkriege (1499)[3]) mit Beibehaltung der alten Umfassungsmauern in eine zierliche Hallenkirche verwandelt. Vier Stützenpaare, schlanke Rundpfeiler, aus denen die Rippen und Gurtungen der kunstreichen Gewölbe wie Palmen fächerartig sich ausbreiten, trennen die Schiffe, deren mittleres annähernd die doppelte Breite der Abseiten hat. Im Westen nimmt der Nonnenchor in Form einer Empore mit reichen spätgothischen Balustraden die ganze Breite der Kirche ein, darunter öffnet sich eine gedrückte mit spitzbogigen Kreuzgewölben bedeckte Halle. Gegenüber, im Osten, ist die romanische Choranlage erhalten geblieben, sie besteht aus drei halbrunden Apsiden, deren Breite den unmittelbar sich anschliessenden Schiffen entspricht.[4])

Die letzten Ausläufer der bündnerischen Bauschule finden sich in den italienischen Thalschaften Bergell und Puschlav. Dort, am Fusse des Maloja, liegt die Kirche S. Gaudentius von Casaccia, jetzt eine Ruine. Sie hat an beiden Langseiten drei kräftige nach Innen vortretende Strebepfeiler, an denen hochschwebende Consolen die Gewölbe trugen. Der Chor ist zwei Joche lang, dreiseitig geschlossen und mit einfachen Dreiviertelssäulen versehen, welche die Function der Dienste vertraten. Gegenüber,

---

[1]) Seite 541 Note 3: *Schuls:* A. 27,25. B. 8 m. C. 7,52. D. 18,55. E. 10,13. *Remüs:* A. 24,87. B. 7,05. C. 7,80. D. 17,12. E. 10,95. *Sins:* A. 25,57. B. 7,20. C. 6,45. D. 17,70. E. 9,63.

[2]) *Hauptmaasse* (Seite 541 Note 3): A. 18,87. B. 6,83. C. 5,45. D. 11,40. E. 8 m.

[3]) *v. Moor* a. a. O. I. S. 430.

[4]) *Hauptmaasse:* A. 22,90. B. (Tiefe der Hauptapsis) 3,95. D. 18,96. E. 12,65. Breite des Mittelschiffes (aus dem Mittel in der Längenachse der Pfeiler gemessen) 5,50, Höhe desselben 11,50.

an der Westseite, schloss sich in ganzer Breite derselben eine, wie es scheint, mit rippenlosen Kreuzgewölben bedeckte Vorhalle an.[1]) Noch bedeutender ist die Stiftskirche zu Poschiavo, wo am Chorbogen nebst dem Datum 1497 der Name des in Bünden einst wohlbekannten Andres Büchler verzeichnet steht. Er scheint indessen nicht der einzige Werkmeister gewesen zu sein, denn ausser seinem Namen liest man noch denjenigen eines Anderen mit der Jahreszahl 1503,[2]) die sich wahrscheinlich auf die Vollendung des Ganzen bezieht. Die Zahl der Joche und die Anlage der Gewölbe im Chor und dem Langhause ist dieselbe wie in Casaccia, nur mit dem Unterschiede, dass hier die Wanddienste, am Aeusseren von Streben begleitet, stärker vortretend und auf beiden Seiten des Schiffes verschiedenartig gebildet sind. Breite Spitzbögen verbinden dieselben, eine Folge von Wandnischen bildend, vor denen die Rippen der Netzgewölbe auf zierlichen Blattconsolen anheben. Die Verhältnisse im Inneren sind gedrückt und auch am Aeusseren, wo sich an der Südseite des Schiffes ein hoher romanischer Campanile erhebt, fehlt die emporstrebende Tendenz der nordischen Bauten. Die Westfronte ist nach italienischer Weise mit einem flachen Giebel bekrönt, unter welchem das grosse Rundfenster ein üppiges Fischblasenmuster umschliesst. Tiefer öffnet sich das reich mit Stäben, Hohlkehlen und tauförmig gewundenen Gliederungen geschmückte Portal, von einem Kielbogen überragt, aus dem sich eine kräftige Kreuzblume entwickelt.

Die Denkmäler Graubündens sind die jüngsten, welche die Spätgothik in unseren Gegenden hinterlassen hat, sie sind auch in geographischer Hinsicht als Grenzsteine zu betrachten, denn im Süden, in dem heutigen Canton Tessin, ist die Zahl verwandter Monumente eine so geringe, dass man annehmen muss, es sei hier die Gothik niemals zur vollen Ausbildung gelangt. Bedeutende Unternehmungen wurden zu keinen Zeiten gefördert und bis ins XV. Jahrhundert scheint auch hier der romanische Stil seine ausschliessliche Geltung bewahrt zu haben. Die Ursachen dieser Erscheinung mögen dieselben gewesen sein, welche in Bünden die Entwickelung des Neuen verzögerten; es fehlte die Ruhe und die Sicherheit der öffentlichen Zustände. Nach der kraftvollen Herrschaft der Visconti, die während der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts dem Lande eine kurze Zeit der Ruhe verschaffte, folgten wiederum Schlag auf Schlag die heftigsten Kämpfe,

[1]) Die 1359 vorgenommene Weihe (*Nüscheler* I. S. 117) muss einer älteren Kirche gegolten haben, das jetzige in Trümmern liegende Gebäude trägt entschieden spätgothischen Charakter.

[2]) Meister Sebold W...? *Hauptmaasse* (Seite 541 Note 3): A. 30,50. B. 8,97. C. 8,12. D. 20,83. E. 14,68. Von Dienst zu Dienst 11,54. Höhe des Schiffes 10,39. Diejenige des Chores annähernd dieselbe.

die Fehden zwischen den einzelnen Dynasten, den Visconti und Rusca, den Malatesta, Vitani und Sanseverini, dazwischen die Streifzüge der Schweizer um den Besitz des Livinenthales und der Festung Bellinzona mit wechselndem Erfolg und bald grösserer, bald geringerer Ausdehnung. So unaufhörlich drängten sich alle diese Ereignisse und so fühlbar griffen dieselben in die Geschicke des Landes ein, dass im XV. Jahrhundert Lugano allein zehnmal innerhalb 26 Jahren seine Dynasten wechselte. Man begreift, dass unter solchen Verhältnissen ein Schritthalten mit den künstlerischen Unternehmungen in den Nachbarländern zur Unmöglichkeit gehörte. Dazu kam noch, dass hier, wie in Italien überhaupt, eine wirkliche Begeisterung für die Gothik niemals existirte, sie war und blieb dem Volke fremd, daher sie denn, selbst bei grösseren Bauten, niemals in der consequenten Entwickelung zur Anwendung gelangte, die sie anderswo gefunden hat. Nur Eine der tessinischen Kirchen aus dieser späteren Epoche ist von dreischiffiger Anlage, die muthmaasslich vor dem XV. Jahrhundert erbaute Domkirche S. Lorenzo in Lugano, berühmt durch ihre prachtvolle 1517 datirte Façade. Sie ist eine Pfeilerbasilika mit einem kurzen dreiseitig geschlossenen Chore, im Hauptschiffe anfänglich flach gedeckt[1]) und später erst, nach dem Vorbild der Seitenschiffe, mit spitzbogigen Kreuzgewölben versehen. Die Stützen, die, sechs an der Zahl, die Schiffe trennen, sind länglich rechteckige Pfeiler ohne Basen, mit später ausgebildeten antikisirenden Gesimsen. Die ungegliederten Archivolten, welche dieselben verbinden, sind zwar im Spitzbogen geführt, aber so gedrückt, dass man sie beim ersten Anblick für Halbkreisbögen halten möchte. Darüber, wo die Gewölbe tief lastend auf modernen Consolen anheben, ist hie und da in der Mitte des Schildbogens ein winziges Rundbogenfensterchen angebracht. In den Seitenschiffen, deren Breite ungefähr die Hälfte von derjenigen des Haupt-

[1]) Für die ursprüngliche Bedachung scheint ein ähnliches System befolgt worden zu sein, wie dasselbe in mehreren benachbarten Bauten aus romanischer Zeit schon früher beschrieben wurde (S. 250): spitzbogige Quergurten mit horizontaler Uebermauerung als Träger der flachen Holzdiele, welche das Hauptschiff bedeckte. Darauf deuten die Quermauern, die jetzt noch über den Gewölben erhalten sind und mit ihrem giebelförmigen (nachträglich erhöhten) Abschlusse den Dachstuhl tragen. An der einen dieser Quermauern, der zweiten vom Chore an, sind selbst noch Reste von Malereien zu sehen, einzelne Heiligenfiguren, deren untere Hälfte jedoch durch die später eingespannten Gewölbe maskirt wurde. Unmittelbar über diesen Gestalten zieht sich ein horizontaler Streifen hin, mit bunten Mäandern bemalt, dann folgt der kahle Bruchsteingiebel, am Fusse von Balkenlöchern durchbrochen, die gleich jener Bordüre zeigen, dass die Bedachung in Form einer flachen Diele geschah. *Hauptmaasse* (S. 516 Note 2): A. 43,56. B. 8,32. C. 7,80. D. 35,24. E. im Osten 18,13, im Westen 18,25. F. im Osten 8,74, im Westen 9 m.

schiffes beträgt, heben die wulstförmigen Rippen auf viereckigen Vorlagen an, die gleich den Freistützen mit modernen Gesimsen versehen sind. Die specifisch italienische Umbildung des gothischen Systems zeigt sodann ein zweiter Bau, die 1414 datirte Pfarrkirche S. Stefano zu Tesserete.[1]) Nur das Schiff datirt aus gothischer Zeit, der hohe Chor ist in nüchternem Barockstile erbaut und der Thurm, der aus der Mitte der Westfronte in das Langhaus vorspringt, stammt von einer älteren Kirche her, er zeigt romanische Formen. Die Anlage ist dieselbe wie die der späteren Kirchen von Casaccia und Poschiavo, die hierin gleichfalls den Einfluss italienischer Vorbilder verrathen: zu beiden Seiten des Langhauses treten in kurzen Abständen drei kräftige Halbpfeiler hervor, sie sind 4 Mètres hoch, mit schlichten Gesimsen bedeckt und durch breite Spitzbögen verbunden, wodurch zwei Reihen von kurzen Kapellen oder Wandnischen entstehen, zwischen denen die weitgespannten Quergurten des Schiffes anheben. Letztere zeigen einen gedrückten Spitzbogen, die stark überhöhten Kreuzgewölbe sind ohne Rippen, aber mit scharfkantigen Gräten versehen. Das Aeussere entbehrt jeglichen Schmuckes, nur ein schlichter Rundbogenfries bekrönt die beiden Langseiten, von denen die nördliche mit schräg ansteigenden Strebepfeilern versehen ist. Wie lange endlich neben den gothischen Formen die altüblichen Constructionen sich forterhielten, zeigt die 1499 begonnene Franciskanerkirche S. Maria degli Angeli in Lugano.[2]) Das System der Bedachung in dem einschiffigen Langhause ist das nämliche, das schon früher in den benachbarten Bauten romanischen Stiles beschrieben wurde. Es besteht dasselbe in der Anwendung weitgespannter Quergurten, die mit ihrer giebelförmigen Uebermauerung den hölzernen Dachstuhl tragen. Die Nordseite, der sich das Kloster mit dem Kreuzgange anschloss, ist fensterlos, die südliche Langseite dagegen mit vier spitzbogigen Pfeilerarcaden gegen ebenso viele Kapellen geöffnet, die den Eingängen gegenüber dreiseitig geschlossen, mit rippenlosen Netzgewölben bedeckt sind und durch schmale hinter den Arcaden ausgesparte Durchgänge mit einander in Verbindung stehen. An die Ostseite des Langhauses schliesst sich in der ganzen Höhe desselben ein schmaler Zwischenbau, der Lettner, der unten

---

[1]) Das Datum befindet sich im Bogenfelde des Portals zur Rechten des Thurmes. *Hauptmaasse:* Länge des Schiffes ca. m. 21,70, Breite desselben (ohne die Wandbögen) 11,60, mit denselben (von Wand zu Wand) 15 m. Scheitelhöhe der Wandbögen m. 7, des Schiffes 11,90.

[2]) *Hauptmaasse*: A. Gesammtlänge im Innern circa 46,70. B. Länge des Chores 21,65. C. Länge des Schiffes (vom Lettner bis zur Westwand) 20,20. D. Breite desselben 11,90. E. nebst den Kapellen 18,20. Ueber den Beginn des Baues cf. *Franscini*, der Canton Tessin (histor.-geogr.-statist. Gemälde der Schweiz). XVIII. Heft. S. 397.

mit drei rundbogigen Kreuzgewölben den Durchgang nach dem Mönchschore vermittelt und darüber, wo die dem Schiffe zugekehrte Rückwand mit Luinos herrlichem Passionsbilde geschmückt ist, eine zweite Etage von gewölbten Räumen enthält. Dann folgt in gleicher Breite wie das Langhaus der quadratische Chor, er ist mit einem rundbogigen Kreuzgewölbe bedeckt, dessen Rippen von schmucklosen Consolen getragen werden. Den östlichen Abschluss bildet ein kurzes Altarhaus, mit einem rundbogigen Tonnengewölbe bedeckt, das sich in seiner ganzen Breite und Höhe nach einer halbrunden Apsis öffnet. Das Aeussere ist verbaut bis auf die Westfaçade, die, nach lombardischer Weise, durch Pilaster dreitheilig gegliedert, in der Mitte ein grosses Rundfenster enthält. Ein zierlicher Backsteinfries aus gegenseitig sich durchschneidenden Rundbögen gebildet, folgt dem Giebel, der, schwach geneigt, die ganze Façade bekrönt. Eine ganz übereinstimmende Anlage zeigt die Kirche S. Francesco zu Bellinzona, nur mit dem Unterschiede, dass hier die Apsis fehlt und die Kapellen, drei an der Zahl, an der Nordseite des Langhauses gelegen, gleich diesem mit flachen Dielen bedeckt sind.[1])

Als ein schmuckvolles Beispiel spätgothischen Profanbaues ist schliesslich der Hof des Castells von Locarno zu nennen. Derselbe war ursprünglich auf zwei Seiten mit zierlichen Loggien versehen, die jetzt aber zum Theil vermauert sind. Nur der dem Thore gegenüber befindliche Flügel hat im oberen Stockwerke diesen Schmuck bewahrt.[2]) Ein Gurtgesimse, mit Zahnfriesen, Perl- und Eierstäben geschmückt, bezeichnet die Basis der steinernen Säulen, die durch ein hölzernes Gebälke mit reich profilirten Ausschnitten verbunden sind. Die korinthisirenden aus Stein gearbeiteten Kapitäle sind mit vorgesetzten Schilden geschmückt, die Basen zeigen die attische Form.

---

[1]) *Hauptmaasse* (Seite 548 Note 2): A. ca. 35,20. B. ca. 16,90. C. 14,55. D. 9,80. E. 16,05.

[2]) Abgebildet bei *Gladbach*, Vorlegeblätter zur Bauconstructionslehre. Zürich 1868. Lfrg. VIII. Blatt 3. Im Innern, im tribunale civile und dem anstossenden Zimmer, sind zierliche Cassettendecken mit spätgothischen Schnitzereien (reiche Maasswerke an den Untersichten der Kreuzbalken) erhalten.

FÜNFTES BUCH.

PLASTIK UND MALEREI IM GOTHISCHEN ZEITALTER.

ERSTES KAPITEL.

EINLEITUNG.

Die Stellung der Plastik und der Malerei ist auch in dem Zeitraume, mit dem wir uns beschäftigen, eine sehr wichtige. Die Lust an ausführlichem Bilderschmucke war ebenso gross, wo nicht eine regere als in der vorigen Epoche, war doch das ganze Leben von einem Drange nach bildnerischer Gestaltung beseelt. Wie die Architektur im Dienst der Kirche die Mitwirkung der Malerei verlangte und die Plastik im Inneren und am Aeusseren der Bauten einen weiten Spielraum zur Bethätigung fand, so bot das profane Leben nicht minder reichliche Gelegenheit zur künstlerischen Bethätigung dar. Das ist eben ein Vorzug der damaligen Anschauungen, dass man nicht, wie Heute, die Kunst als ein Gut einzelner durch Stand und Reichthum hervorragender Kreise betrachtete, sondern ihre Mitwirkung in allen Kreisen forderte und selbst dem alltäglichen Geräthe durch Form und Schmuck jene Weihe gab, die den Stoff veredelt und dem Gegenstande den höheren Ausdruck seiner Bestimmung ertheilt.

Zu dieser Lust am bunten Formenwesen überhaupt gesellte sich die starke Neigung zum Lehrhaften und Erbaulichen. Auch jetzt noch blieben die grossen Cyklen, welche die Malerei und die Plastik schuf, ein Mittel zur Erweckung christlicher Andacht, und galt die Regel, dass dem Volke durch sinnliche Wahrnehmung die Lectüre der heiligen Schriften zu ersetzen sei. Die Auffassung dieser Aufgabe freilich war eine andere geworden. Der Grundsatz früherer Jahrhunderte, das stumpfe Gemüth durch schreckende Gestalten und Darstellungen zur Furcht und Busse zu lenken, war einer milderen Auffassung gewichen, die theils mit den erweiterten Anschauungen dieses Zeitalters, theils mit den formellen Fortschritten der

Kunst zusammenhing. Der didaktische Zug, welcher der bildenden Kunst des Mittelalters von jeher eigen war, hatte sie auch den wissenschaftlichen Vorstellungen näher gebracht und die Neigung zur Verkörperung grösserer Gedankenfolgen erweckt, von Bilderserien, die uns gleichsam die Encyklopädie des ganzen historischen und religiösen Wissens jener Jahrhunderte vergegenwärtigen. Mehr und mehr verschwindet die wilde und dunkle Symbolik, in der sich die Bildner der vorigen Epoche gefallen hatten und mit Ausnahme weniger durch die Tradition geheiligter Symbole und der gangbaren und allgemein verständlichen Vorstellungen, deren Grundlage die mystische Zoologie, die damals weit verbreiteten Bestiarien bilden,[1]) sind die historischen und allegorischen Darstellungen die weitaus zahlreichsten. Die Kunst spricht unvermittelt aus, was sie will; sie thut diess, indem sie die Zahl der Figuren vermehrt und die Bezüge zwischen den einzelnen Gestalten und Gruppen erweitert. Damit gewinnt auch die Symbolik eine andere Bedeutung, als die bisherige war. Sie beschränkt sich nicht mehr auf einzelne, fast zufällige Erscheinungen, sondern sie wird zur Symbolik des Raums, bestimmend für die Gesichtspunkte, nach denen sich die Wahl und die Anordnung aller Einzelnheiten und zwar im grossartigsten Zusammenhange richtet.

Endlich ist nicht zu übersehen, dass dieser Umschwung in der geistigen Auffassung der Dinge noch wesentlich gefördert wurde durch einen Fortschritt, der gleichzeitig in einer anderen Richtung geschah. Der Drang nach Freiheit, der den bisherigen Gesichtskreis erweiterte und die Grundlage neuer Zustände im Staat und Leben schuf, hatte auch den Blick für die Aussenwelt geschärft und das Interesse für dieselbe erhöht. Wie die damaligen Dichter Gott am liebsten in dem Bilde seiner Schöpfungen lobpreisen, so ist auch in den Werken der darstellenden Künste seit dem

---

[1]) Vgl. *Heider*, Physiologus. Nach einer Handschrift des XI. Jahrhunderts (Archiv für Kunde österreich. Geschichtsquellen. 1850. Bd. II. Heft 3 u. 4. S. 541 u. ff.) und *Cahier et Martin*, Mélanges d'archéologie. Vol. II. Paris 1851. S. 107 u. ff. Eine derartige den Bestiarien entnommene Darstellung findet sich in einem Schlusssteine der Klosterkirche zu *Cappel* (abgeb. in den Mittheilungen der antiq. Ges. in Zürich. Bd. III. Heft 3. Taf. II, Fig. B.): der Löwe, der seine dreitägigen Jungen zum Leben erweckt. Dieselbe Gruppe in unmittelbarer Zusammenstellung mit der Auferstehung des Heilandes wiederholt sich in der gothischen Bilderhandschrift No. 4/13 in der Stiftsbibliothek zu *Engelberg*. Zu *Hauterive* sah man in den Maasswerken des Chorfensters folgende Darstellungen auf Glas gemalt: 1) den Pelikan, der am dritten Tage seine Jungen durch das eigene Blut belebt, als Sinnbild des Opfertodes Christi. 2) Den aus dem Feuer emporschwebenden Phönix, als Symbol der Auferstehung des Heilandes. 3) Den Strauss, der seine Eier durch die Kraft seines Blickes ausbrütet, ein Sinnbild der Maria, welche durch ihren Blick die Sünder rettet und zur Wiedergeburt begnadigt.

XII. Jahrhundert ein höherer Grad von Naturbeobachtung zu constatiren; die Körperverhältnisse sind richtiger, als früher; der Ausdruck ist beseelter, namentlich überrascht die gelungene Mimik der Hände, die Compositionen werden lebendiger, auch die häufige Anwendung zeitgenössischer Tracht beweist, dass die Künstler mehr, als diess früher der Fall war, ihre Umgebung beobachteten und die möglichst unmittelbare Wiedergabe ihrer Eindrücke erstrebten.

Allerdings sind auch jetzt noch manche Züge von Befangenheit und Unbehülflichkeit nicht zu übersehen. Wir vermissen eine ausreichende Kenntniss der Körperformen, deren Wiedergabe mehr zufällige Beobachtung, als eingehendes Studium der Natur und ihrer Gesetze bekunden; bald gewahren wir einen ausgesprochenen Realismus in der Wiedergabe der nebensächlichen Details, und dann wieder eine wahrhaft kindliche Auffassung der alltäglichsten Erscheinungen, von Bäumen z. B., die stets die Pilzformen zeigen und höchstens durch ihre Früchte nach Gattungen zu unterscheiden sind, von Thieren hinwiederum, die niemals in ihrer natürlichen Gestalt, sondern immer stilisirt, mit heraldischer Betonung ihrer Waffen dargestellt werden. Alle diese Erscheinungen aber sind weder Zeichen der Roheit, noch ist es absichtliche Missachtung der Naturwahrheit, die solche Gestalten erzeugte, sondern sie sind die Ergebnisse kindlicher Schüchternheit, Aeusserungen einer Kunst, die unabhängig von der Ueberlieferung nach neuen Zielen ringt und die, weil dieses Streben naiv und ohne Ansprüche ist, eben desshalb einen anmuthenden und frischen Eindruck hinterlassen.

Es lag in der Richtung der Zeit, dass die Kunst auch jetzt noch vorwiegend im Dienst der Kirche blieb und dass danach auch die Wahl und die Auffassung der Motive sich richtete. Weltliche Gegenstände, wenn sie auch im Anfange dieser Epoche nicht ausgeschlossen waren, standen doch immer in einem gewissen Zusammenhange mit den religiösen Vorstellungen, der ihnen die selbständige Bedeutung entzog und sie als Theil eines grossen symbolischen Gedankenkreises erscheinen lässt. So verhält es sich beispielsweise mit den beliebten Monatsbildern, die nicht um ihrer selbst willen gegeben wurden, sondern es liegt ihnen vielmehr eine symbolische Bedeutung zu Grunde; sie vergegenwärtigen den Kreislauf des Lebens nach göttlicher Ordnung, das Wirken des Höchsten, dem alle Dinge auf Erden ihren Ursprung und ihre Bedeutung verdanken. In ähnlicher Weise führen uns Bildner und Maler die Personificationen der Wissenschaften und Künste, die Momente der Heldensage, selbst heidnische Mythen vor Augen, und alle diese Scenen und Gestalten treten wieder in unmittelbaren Zusammenhang mit den religiösen und kirchlichen Vorstellungen, höchstens dass sie als Schmuck von Schlössern und bürgerlichen Wohnhäusern, in den

Miniaturen der Manuscripte, auf Prunkgegenständen und kleinen Kunstwerken weltlicher Art ihre ursprüngliche Bedeutung bewahren.

Man hört desshalb öfters von einem Zwange sprechen, den die Kunst in dieser Stellung erlitten habe, und Manche sind gern bereit, gewisse Erscheinungen, denen wir schon im Anfang dieser Epoche begegnen, in dem Sinne zu deuten, als ob durch dieselben insgeheim eine Reaction gegen das einseitige Kirchenthum beabsichtigt worden wäre. Ich meine damit jene bekannten Spottbilder, die man so häufig nicht bloss an liturgischen Geräthen, an Chorstühlen, Kanzeln u. s. w., sondern auch an den Kirchen selbst, ja mitunter sogar an heiligster Stelle gewahrt, nicht zu gedenken endlich der zahlreichen launigen Darstellungen, mit denen die Kalligraphen und Maler die Handschriften schmückten. Auch diese Vorstellungen, wie sehr eine derartige Verbindung unseren Begriffen widerstrebt, stehen mit den kirchlichen Anschauungen der damaligen Zeit in keinem Widerspruche; genügt es doch an die Polteranlässe zu erinnern, die ungescheut und ohne Einsprache von Seiten des Clerus zeitweilig an geweihter Stelle abgehalten wurden, an die unfläthigen Possen, die selbst in die kirchlichen Schauspiele sich eindrängten, um zu wissen, dass sich die Frömmigkeit des Mittelalters mit einem starken Grade von urwüchsiger Derbheit wohl vertrug. Ganz ähnlich verhält es sich mit den bildenden Künsten; wie der Meister es trefflich verstand, durch scherzhafte Anspielungen auf die zeitgenössischen Zustände sich schadlos zu halten, oder schwankhafte Züge aus der Volkssage, antike Mythen sogar, zu verkörpern und dennoch den Schein einer moralischen Nebenbeziehung zu wahren, so finden auch jene derberen Motive: die Teufelsgrimassen und Mönchskarrikaturen, die burlesken Gaukeleien und Halbwesen ihre Erklärung ohne Voraussetzung einer entschieden antikirchlichen Tendenz. Die Stelle, an der wir Dergleichen am häufigsten begegnen, an den Consolen, den sogenannten Misericordien der Chorstühle, lässt vielmehr errathen, dass gerade die Geistlichkeit es gewesen sei, welche derlei Anspielungen begünstigte, mit der ernsten Absicht, auch die Gebrechen des eigenen Standes nicht zu verschonen.[1]) Ist diese Annahme aber eine richtige, so wird auch die Bedeutung sich ändern, die man diesen Gebilden unterlegt. Nicht um den Clerus zu höhnen, sondern um die Arglist und Verführungskunst der Thiere zu kennzeichnen, wurden der Wolf und der Fuchs in die Mönchskutte gesteckt und galt die Thierfabel mit ihren gemein-verständlichen Lehren auch in diesen Kreisen als eine Quelle der Symbolik, welche die Anfechtungen des Bösen und den

---

[1]) Oft auch dienten solche Motive als ironische Anspielungen auf die Streitigkeiten und Eifersüchteleien zwischen den verschiedenen Orden. cf. *Wackernagel*, Kleinere Schriften. II. S. 275. 283 u. 295.

Kampf des wahren Glaubens mit den dämonischen Mächten versinnlicht. Endlich ist wohl zu berücksichtigen, wie oft auch die Laune und die decorative Phantasie ihr Recht verlangten. Wenn die Wasserspeier z. B. die Form phantastischer Ungeheuer erhielten, die mit gähnendem Rachen und vorgerecktem Leibe in die Tiefe schauen, die Schlusssteine mit Fratzen geschmückt oder als burleske Figürchen gestaltet wurden, so wird man solchen Erscheinungen ebenso wenig eine höhere Bedeutung zu Grunde legen, als den Thiergestalten, die sich vermöge ihrer schmeidigen Beweglichkeit zu Initialen und Randverzierungen verbinden. Ist in solchen Erscheinungen das freie Schalten der Phantasie im Reiche der Formen zu beobachten, so zeigt jene andere Gattung von Darstellungen, dass selbst da, wo ein scheinbarer Widerspruch zwischen der Form und ihrer Anwendung zu Tage tritt, nicht eine Auflehnung gegen den Zwang der Kirche die Wahl der Gegenstände bedingte, vielmehr liegt auch diesen Erscheinungen ein ethisches Moment zu Grunde, sie zeigen, dass die Kunst des Mittelalters, wie diejenige aller Zeiten, den herrschenden Anschauungen folgte, und diese prägten sich, unter welcher Form diess nur immer geschehen mochte, zunächst in den kirchlichen Ideen aus.

Aber man hat dieser Verbindung der Kunst mit dem kirchlichen Leben noch einen anderen Vorwurf gemacht, denjenigen nämlich, dass durch dieselbe der freie Blick auf die Natur gehemmt und die Kunst von Anfang an auf eine schematische Bahn verwiesen worden sei. Man beruft sich darauf, dass die Kirche die Natur gehasst und den beständigen Kampf gegen ihre sündhaften Regungen gepredigt habe. Es ist wahr, dass die christliche Ethik den Sinn und das Auge für andere Ziele schärft als der Geist des Alterthums, dass sie vor Allem zur Einkehr in das innere Leben, zur Erkenntniss des menschlichen Herzens lenkt, und dass die Sehnsucht, die unbefriedigt von dieser Welt nach einem höheren Dasein ringt, auch ihren Wiederschein auf die künstlerischen Bestrebungen warf. Niemals aber wird man behaupten können, dass das Mittelalter die Natur gehasst und dem Studium derselben gewehrt habe. Dagegen spricht schon der Ton der Minnesänger, die uns so anmuthig die Bilder entwerfen, die Wald und Flur dem Auge darbieten. Auch die Bildner waren weit davon entfernt, die Anregungen zu verschmähen, welche die Aussenwelt ihnen darbot. Naturstudien und Zeichnungsübungen waren, wie das Album des Villard de Honnecourt beweist, schon im XIII. Jahrhundert nicht unbekannt; endlich war ja die Wandlung, welche die Plastik und die Malerei am Schlusse der romanischen Epoche erlebte, nichts Anderes, als eine Rückkehr zur Beobachtung der natürlichen Erscheinungen, im Gegensatze zu der sklavischen Nachahmung überlieferter Typen, welche das Wesen des älteren Stiles bestimmte.

Dass nun freilich die Natur in einem anderen Sinne erfasst und ihre Erscheinungen in anderer Form, als der moderne Realismus sie ausprägt, erspäht und wiedergegeben wurden, erklärt sich aus dem Stande der damaligen Bildung und den Bedürfnissen, denen die Kunst zu entsprechen hatte. Wie damals in der Wissenschaft die Autorität der heiligen Ueberlieferungen eine Kritik nicht aufkommen liess, und der gangbaren Anschauung zufolge alle Dinge nur dazu dienen sollten, den Glauben an die göttliche Weisheit zu stärken, so war auch die Kunst bis zu einem gewissen Grade von dieser Anschauung beherrscht. Man sah die Dinge, aber man gab sie in einer Weise wieder, welche den Formen eigenen Denkens und Fühlens entsprach und in Allem den Drang nach dem Idealen verkündet, welcher die geistige Richtung dieser Epoche war.

Diess eben erklärt den Mangel einer individualisirenden Kraft, der zumal in den weltlichen Gestalten sich fühlbar macht und in solchen Situationen, wo das Gewaltige und Leidenschaftliche, das energisch Mannhafte, trotzige Kühnheit und heroische Kraftäusserung zum Ausdrucke gelangen sollte. Ein Schleier der Allgemeinheit verhüllt alle Besonderheiten und lässt uns nur Typen erkennen, keine Individualitäten, selbst die Unterschiede des Alters und der Geschlechter verschwinden. Was diesen Künstlern am besten gelingt, das ist die Darstellung seliger Chöre, der heilsbedürftigen Gestalten; Männer nur dann, wenn es sich um die Schilderung einfacher Hoheit, der Ruhe und geistlicher Würde handelt; aber auch in solchen Gestalten herrscht stets eine gewisse Weichheit und Minne, die mehr dem weiblichen Charakter entspricht.

Das sind Schwächen, die auch dem nachsichtigsten Auge auffallen. und doch ist nicht zu verkennen, dass hierin gerade der eigenthümliche Reiz, die Wärme und Liebenswürdigkeit der mittelalterlichen Auffassung beruht. Es ist das Gefühl der Schwäche, der Demuth und himmlischer Sehnsucht, welches diese Gestalten belebt, und, weil dieser Ausdruck wirklich der damaligen Stimmung entspricht, so theilt sich dieselbe auch dem Beschauer mit und macht ihn empfänglicher für den Werth dieser Schöpfungen. Ja, schaut man diese zarten Gebilde mit ihren rundlichen Köpfen voll süsser Anmuth, Hingebung und Naivetät, die weichen Körperformen, die der grosse und einfache Wurf der Gewänder umhüllt, so dass jeder Gedanke an die Schwere des Materiellen schwindet und der Geist allein diese Gestalten zu beleben scheint, so vergisst man die typische Einförmigkeit und fühlt sich in jene Andacht und Liebeswärme versetzt, welche die Künstler selbst beim Schaffen ihrer frommen Bilder empfanden.

Endlich ist auch die Natur der Aufgaben zu berücksichtigen, welche der Plastik und der Malerei des Mittelalters geboten waren. Die Antike stellte ihre Götter als selbständige in sich abgeschlossene Wesen dar; sie

bedürfen des Zusammenhanges mit Anderen nicht, sondern jedes dieser Ideale will für sich allein betrachtet, in seiner Schönheit und Eigenart bewundert sein. Die christliche Anschauung kannte diese Sonderstellung der göttlichen Gestalten und der Heiligen nicht, denn Gott in seiner einsamen Grösse ist nicht darstellbar, wir schauen ihn erst im Abbilde seiner Schöpfungen und in dem Kreise der ihn anbetenden verklärten Schaaren. Die Aufgabe der christlichen Kunst liegt daher nicht in der Charakteristik der einzelnen Gestalten, sondern in der Darstellung der Gruppe. Aber auch diese ist ihrer Natur nach verschieden von der Gruppe, wie sie die Antike schuf. Während es sich hier in der Regel um die Schilderung einer äusserst lebhaft bewegten Handlung, „um die Verschlingung von Gestalten im Drange eines entscheidenden Momentes“ handelt, stellt die christliche Gruppe die innerlichen Beziehungen der einzelnen Gestalten in ruhigem Beisammensein dar. Jene, die antike Gruppe, ist desshalb auch als selbständiges Kunstwerk verständlich; sie setzt eine bestimmte Umgebung, die Mitwirkung der Architektur nicht unbedingt voraus; das christliche Bildwerk umgekehrt gewinnt seine wahre Bedeutung erst im Zusammenhange mit anderen; „die sentimentale oder ruhige Frömmigkeit einzelner Erscheinungen erschöpfte das religiöse Gefühl des Mittelalters nicht“, erst die Vereinigung vieler Gestalten und die Verbindung der Gruppen zum grossen Ganzen hebt den Werth des Einzelnen und giebt uns den Maassstab zur Beurtheilung der wahren Bedeutung dieser Werke. Dieses Gesetz der Gruppirung aber gewinnt nun eben seinen höchsten Ausdruck in der Verbindung mit der Architektur.

Mehr als je waren eben jetzt die verschiedenen Künste auf einander angewiesen und so, wie sie betrieben wurden, auch völlig geeignet in harmonischer Wechselwirkung sich zu ergänzen. Die weiten und hohen Hallen bedurften des bunten Dämmerlichtes, die einzelnen Bauglieder der farbigen Ausstattung, welche die einzelnen Theile sonderte und ihre functionelle Bedeutung verstärkte. Am Aeusseren und im Inneren war Raum genug für die Bethätigung der Plastik, hier in den tiefen Kehlungen und den Bogenfeldern der Portale, in den Galerien, und den Tabernakeln der Fialen, dort an Kapitälen und Pfeilern, an Altären und Grabmälern; und wie die Architektur, so forderten auch diese Bildwerke ihre Ergänzung und Vollendung durch die Kunst des Malers.

Nicht minder günstig für diese Verbindung der Architektur mit den darstellenden Künsten war endlich die Form und Auffassung der Gegenstände, die Einfachheit der Darstellung in der Malerei, die auf die isolirenden perspectivischen Hintergründe verzichtete und sich mit einer vorwiegend statuarischen Haltung der einzelnen Gestalten auf eintönigem Gold- oder Farbengrunde begnügte, nicht der Architektur zu Liebe, sondern weil diese Art der Darstellung einer Kunst genügte, die mehr auf das Poetische und

Symbolische, als auf materielle Wahrheit gerichtet war. Wie jene goldenen Hintergründe die Existenz der Heiligen im idealen Raum, so versinnlicht die lichte Transparenz der Färbung die jeder irdischen Last enthebende Verklärung, und erhöht die einfach ruhige Haltung die würdige Stimmung, welche diese Gestalten und Gruppen beseelt. Endlich bedurfte auch das Formenwesen einer kräftigen Unterstützung. Während die griechische Plastik, wie jede gereifte und selbständige Kunst, mit ihren kraftvollen, nackten und scharf individualisirten Gestalten sehr bald eine freie Stellung verlangte und die ihr von der geometrischen Regelmässigkeit der architektonischen Formen auferlegten Fesseln sprengte, ist das Formenwesen des Mittelalters geradezu auf diesen Zusammenhang angewiesen. Die weiche Biegung des Körpers und die Gewänder mit ihren flüssigen und fügsamen Motiven mildern die Strenge und Einseitigkeit der architektonischen Bewegung und diese hinwiederum bildet die wirksamste Umrahmung der zart geschmiegten Gestalten. In solchem Zusammenhange, nicht vereinzelt, muss man die Leistungen der Plastik und der Malerei des Mittelalters beurtheilen, denn manches Werk, das für sich betrachtet als flüchtiges Erzeugniss einer typischen und unentwickelten Kunst erscheint, gewinnt eine andere Bedeutung innerhalb der Umgebung, für welche der Künstler es schuf.

Aber dieser Zusammenhang beruht nicht bloss auf dem zufälligen Wohlklange von Formen und Farben, noch war es die Lust am äusseren Gepränge, welche die zahllosen Bilder und Statuen schuf, sondern es ist ein höheres Gesetz, das diesen Einklang bestimmt, die tiefsinnige Symbolik, die auf den gegenseitigen Beziehungen der einzelnen Gestalten und Gruppen im Raume beruht: fassen die Portale als Einleitung und Schluss des Ganzen die Fülle der Beziehungen in ihren grossartigsten Consequenzen zusammen und erweitert sich dieser Gedanke in dem Schmuck der Façade, so führt uns das Innere mit seinem Reichthum von Statuen, von Wandbildern und Glasmalereien die Gestalten und Geschichten vor Augen, welche den Kern der Heilslehre erläutern, hier eindringlich mahnend in grossartigen historischen Bezügen, dann, wie der Bau sich kühn und luftig erhebt, in leichten Andeutungen, symbolischen Gedanken, und zuletzt in einzelne Figuren und Ornamente sich auflösend, die mit den künstlichen Formen an Fenstern und Wölbungen zum neckischen Spiele verwachsen, bis draussen, wo tausend Spitzen ins Blau des Himmels ragen, die Chöre der Engel ihr Halleluia verkünden.

Gewiss, die Kunst des Mittelalters steht hinsichtlich der Formvollendung in keinem Verhältnisse zu derjenigen der klassischen Zeit, aber sie ist ihr ebenbürtig an innerlichem Gehalte; sie ersetzt den Mangel an Vollkommenheit und realer Wahrheit durch die Tiefe der Gedanken, durch eine Innigkeit und Wärme der Empfindung, die jeden ergreift, der unbefangenen

Blickes ihre Werke prüft und eine Sprache versteht, die uns in grossartigen Compositionen die tiefsinnigsten Mysterien erschliesst.

Wahr ist es ferner, die Stoffe, aus denen der Bildner seine Gestalten formt, sind von geringem Werthe; die Plastik des Mittelalters hat wenige Marmorwerke hinterlassen, auch die Wahl und die Behandlung der Farben, mit denen die Malerei sich behalf, sind weit entfernt, den Schöpfungen derselben den Anschein der Wirklichkeit zu verleihen; man muss sich in Allem mit einer symbolischen Andeutung des Gegenstandes begnügen und einen starken handwerklichen Zug übersehen, der an diesen Leistungen haftet. Das sind Gebrechen, die uns die Werthschätzung derselben erschweren; und doch ist nicht zu leugnen, dass diese Mängel gerade in einer gewissen Hinsicht zum Vorzuge wurden. Indem die Bildner und Maler auf einen schroffen Realismus verzichteten und sich statt dessen in Stoff und Formen mit einer symbolischen Andeutung begnügten, waren sie im Stande, das richtige Maass der Unterordnung und damit die Rücksicht auf das Ganze zu wahren. Der handwerkliche Betrieb erleichterte das Zusammenwirken verschiedener Kunstgattungen und die Architektur hinwiederum kam vermöge ihres eigenthümlichen Systemes den darstellenden Künsten entgegen. So entfaltete sich, trotz aller Mängel im Einzelnen, ein Bild der Einheit und der Wechselwirkung aller Künste, wie es nur wenige und wahrhaft grossartige Epochen darbieten.

ZWEITES KAPITEL.

IM XIII. JAHRHUNDERT.

Die Epoche des frühgothischen Stiles kann als die Blüthezeit der mittelalterlichen Plastik bezeichnet werden. Schon vorher hatte die Kunst eine Wandlung durchgemacht, die gegenüber der absoluten Formlosigkeit des XI. Jahrhunderts einen Fortschritt bekundete und sich besonders in der häufigeren Beobachtung antiker oder wenigstens der römischen Epoche nahestehender Werke äussert. Dieses Bestreben, das wir zumal in den Miniaturen der vorigen Epoche gewahrten, hatte zur Folge, dass man wieder einen grösseren Fleiss auf das Studium der natürlichen Proportionen verlegte, und dass, wenn vorläufig die Besserung auch bloss auf einer äusserlichen Regelmässigkeit und der Beobachtung traditioneller Recepte beruhte, mithin eine geistige Durchbildung des Einzelnen noch nicht erreicht wurde, so doch das Verständniss für die höhere Schönheit sich schärfte. Andererseits entsprach gerade diese Regelmässigkeit den Bedürfnissen, denen die Plastik zu genügen hatte, ihrer Unterordnung unter die Architektur, die

fortan zur Schule wurde, welche nicht bloss die Entwickelung grossartiger Gedanken, einer strengen und würdevollen Haltung des Einzelnen, sondern ebenso sehr die Ausbildung des Handwerklichen, Gewandtheit und Sicherheit der Technik beförderte.

Dieser enge Zusammenhang mit der Architektur erklärt es, dass die Plastik eine Zeit lang hinter den Leistungen der Malerei zurückblieb; sie musste sich an die heilsame Zucht gewöhnen, welche die Baukunst auf sie ausübte, um dann erst, seitdem die Bildner sich frei und sicher in den gegebenen Verhältnissen bewegten, den Zwang der traditionellen Formen zu beseitigen und sich zu einer freien und naturwahren Richtung emporzuschwingen.

Aber es galt noch ein anderes Hinderniss zu beseitigen, von dem die Malerei in ihrem Entwickelungsgange unbehelligt blieb, das waren die technischen Schwierigkeiten, die so lange die Ausbildung eines höheren Stiles, die Darstellung in voller körperlicher Rundung verzögerten. Die sämmtlichen Werke, welche die Plastik im Laufe des XI. und XII. Jahrhunderts schuf, waren blosse Reliefs gewesen; selbst grössere Bildwerke, wie solche gegen Ende des XII. Jahrhunderts an der Gallenpforte des Basler Münsters angebracht wurden, und jenes Standbild Karls des Grossen in der Stiftskirche zu Münster, das doch von jeher auf eine selbständige Stellung angewiesen war, sind keine eigentlichen Statuen, sondern sie sind nur theilweise, in halber Rundung, aus den Pfosten und Wandungen herausgeschafft, an denen sie als kräftige Reliefs zu kleben scheinen. Erst seit der Mitte des XIII. Jahrhunderts etwa befreit sich die Plastik von diesem materiellen Zwange und erhält dadurch die Fähigkeit, mit der Malerei zu concurriren, ja dieselbe zu überflügeln.

Gleichzeitig erfolgten auch andere Fortschritte, die zum Theil mit den Wandlungen des äusseren Lebens zusammenhingen, denn auch dieses war anders geworden, reicher, beweglicher. Man legte Werth auf die Schönheit der Erscheinung, auf feine, ritterliche Sitten und trug sich in einer Weise, die der künstlerischen Anschauung manche willkommene Motive bot. Noch galt der kleidsame grosse Wurf der antiken Gewandung, der die Formen und Bewegungen des Körpers so schön zur Geltung bringt; aber die Stoffe, die man trug, waren einfacher als früher; mit Ausnahme der geistlichen Tracht, welche die prunkhafte byzantinische Ueberladung mit Stickereien und Edelsteinen bewahrte, bediente man sich der schlichten, aber grossfaltigen Wolle. Zu alledem gesellte sich endlich der freie und offene Blick ins Leben. Wie unter den architektonischen Zierathen die aus der Antike entlehnten Motive, der Akanthus und die von demselben abgeleiteten Ornamente verschwinden und statt dessen die Freude an dem was grünt und blüht sich in hundert anmuthigen Details bekundet, so äussert

sich dieses erwachte Naturgefühl auch in der höheren Plastik: die Gestalten werden belebter, die Gewandungen voller und lebendiger, immerhin mit Beibehaltung einer grossartigen Einfachheit, welche ein Guthaben dieser im Dienste der Architektur geschulten Plastik bleibt. Die Körperverhältnisse sind im Allgemeinen richtig, die Behandlung des Nackten zeugt von scharfer Beobachtung wenigstens der äusseren Erscheinungen, und die Köpfe erhalten einen individuellen Ausdruck, wenn auch bestimmte porträtartige Züge erst später und zwar gewöhnlich nur auf Grabsteinen vorkommen.

Allerdings ist der Entwickelungsgang in den einzelnen Ländern ein verschiedener. Wir beobachten dieselben Rückstände hier, und dort wieder die frühzeitige Bekanntschaft mit den errungenen Vortheilen, wie ja ähnliche Unterschiede auch zwischen den einzelnen Baugruppen zu Tage treten. Was die Schweiz betrifft, so behauptet zumal in den deutschen Landestheilen — es genügt an die Bildwerke des Churer Domes zu erinnern — der romanische Stil während des ganzen XIII. Jahrhunderts seine ausschliessliche Herrschaft. Selbst in den Miniaturen, in Werken des XIV. Jahrhunderts sogar, sind hie und da noch starke romanische Erinnerungen zu beobachten.

In der That ging diessmal der Fortschritt nicht von Deutschland aus, wo man vielmehr noch längere Zeit, und zwar bis gegen die Mitte des XIII. Jahrhunderts, an dem romanischen Formenwesen festhielt und auf Grund desselben einen allerdings höchst bedeutsamen Aufschwung der Plastik erzielte, eine Blüthe, die aber nur in den Werken einzelner Localschulen sich ausprägt und auf die allgemeine Entwickelung ohne Einfluss blieb.

Der Anstoss zur Neuerung erfolgte von einer anderen Seite; es war Frankreich, das, wie es in baulicher Hinsicht das Land der Initiative geworden, auch in der Plastik dieses Zeitalters den Reigen führte. An denselben Bauten, in denen das gothische System seinen raschen Sieg errang, entfaltete sich die höchste Blüthe des freien bildnerischen Stils, ja, wenn einmal der Vergleich des Mittelalters mit der Antike nicht zu Ungunsten des Ersteren gestattet ist, so sind es die französischen Kunstzustände im XIII. Jahrhundert, welche diese Höhe bezeichnen; sie vergegenwärtigen uns eine Epoche der Begeisterung, die, unterstützt durch die fürstliche Freigebigkeit, die kühnsten und grossartigsten Unternehmungen ins Leben rief, eine Wechselwirkung der Künste, Reinheit des Formensinnes und eine Entwickelung der Technik, lauter Erscheinungen, die in solchem Ebenmaasse nur in wahrhaft grossartigen Kunstepochen zu beobachten sind.

Bis zum Anfange des XIII. Jahrhunderts etwa hatte auch in Frankreich die Herrschaft des strengen Stiles gedauert; von da an aber regte sich überall das Streben nach einer freieren Richtung. Die Zeiten, in denen der künstlerische Betrieb ausschliesslich in den Händen des Clerus gelegen, waren vorüber, und wie die Dome und Kathedralen dieses Zeitalters recht

eigentlich als Wahrzeichen bürgerlicher Macht und Unabhängigkeit zu betrachten sind, so spricht sich der Geist dieses neuen Standes auch in den Werken der darstellenden Künste aus. Auch die Baukunst war dieser Entwickelung günstig, indem sie zumal der Plastik einen freieren Spielraum gewährte. Die Verhältnisse sind schlanker, die Theile, die man mit Bildwerken zu verzieren pflegte, zahlreicher und grösser geworden, insbesondere die Portale, an denen jede Art des bildnerischen Schmuckes, das freie Standbild wie die ausgebreitetste Reliefcomposition ihre Stelle finden konnten. Erwägt man dazu noch, dass auch die Wahl und die Auffassung der Gegenstände eine andere geworden war, wie mehr und mehr der bürgerliche Hang zum Nächstliegenden, die Freude am Naturalistischen in der Kunst sich fühlbar machte, so erklärt sich die Lebensfrische und Naivetät, die allen diesen Werken innewohnt und sie, gepaart mit hohem Stilgefühl und einem ausgesprochenen Sinn für strenge einfache Schönheit, zu wahrhaft klassischer Bedeutung erhebt.

Die Heimath dieses Stiles sind die nördlichen Provinzen, von wo sich derselbe schon bald nach der Mitte des XIII. Jahrhunderts nach dem Süden verbreitete. Auch die Schweiz verdankt diesem Aufschwunge die wenigen Denkmäler, welche die Plastik des XIII. Jahrhunderts hinterlassen hat.

Am frühesten zeigt sich dieser Fortschritt in den Bildwerken der Kathedrale zu Genf, deren östliche Theile, der Chor nebst dem Querschiff, bald nach dem Jahre 1232 errichtet wurden. Gleichzeitig mögen die schönen Sculpturen entstanden sein, welche die Kapitäle der östlichen Schiffspfeiler, die Vorlagen im Querschiff und die Pilaster des Chores schmücken. Nur selten dürfte ein grösserer Unterschied zwischen Bildwerken bestehen, die, wie diess hier der Fall war, innerhalb so kurzer Zeit für einen und denselben Raum geschaffen wurden. Vergleicht man die Sculpturen der östlichen Theile mit denen, welche die Pfeiler und Wanddienste des Langhauses schmücken, so glaubt man die Schöpfungen zweier entlegener Epochen zu erkennen, und wirklich erklärt sich diese auffallende Erscheinung nur aus dem Stillstand der Bauthätigkeit, der in eine Epoche voll schöpferischen Dranges fiel, und nach welchem das Eintreten frischer Kräfte genügte, um sofort dem neuen Stile die Bahn zu brechen. Wohl erkennt man in der Ornamentik noch hie und da eine Erinnerung an die ältere Weise. Natürliche Pflanzenformen kommen nur an den Pilasterkapitälen des Chores vor; aber selbst die älteren Motive, die Akanthusblätter, welche den unteren Theil einiger Kapitäle umgeben und die Deckplatten schmücken, sind mit einer Freiheit behandelt, die mehr an die klassische Weise erinnert, als an die entsprechenden Formen in der westlichen Hälfte des Gebäudes. Daneben giebt es andere Ornamente, Ranken, die wie ein Netz von prächtigen Windungen und Spiralen den Kelch umgeben und dann in lange

kräftig geschwungene Blätter auslaufen. Dazwischen tummeln sich nackte Gestalten, oder Vögel, welche die Früchte naschen und in den Blättern und Zweigen nisten. Bald auch sieht man grimmige Masken von Löwen oder seltsamen Thieren, aus denen die Ranken hervorwachsen (Fig. 121, oben), allegorische und geschichtliche Vorstellungen wieder: die Kirche und die Synagoge, der die Krone vom Haupte fällt; den Heiland, Petrus und Maria, die Darstellung der Verkündigung, des Abendmahles und den Gang nach Emaus; profane Darstellungen endlich, einen Geiger und eine Tänzerin u. s. w. Die Ausführung dieser Werke verdient das höchste Lob. Alle Einzelnheiten, die Gewänder, Haare und das Gefieder der Vögel sind mit liebevoller Sorgfalt behandelt, die Keckheit und Frische der Ornamente, die sich stellenweise ganz frei von dem Kerne lösen, zeugt von einer virtuosen Technik. Auch das Figürliche ist mit Verständniss behandelt, insbesondere überrascht die natürliche Bildung der nackten Gestalten, die einmal in höchst lebendigen und stets wechselnden Stellungen auf einem Kranze von Akanthusblättern sitzen. Die Verhältnisse sind im Allgemeinen richtig, die Köpfe wohl etwas gross, aber sehr fleissig durchgeführt und voll süssen Ausdrucks, die Gewänder, die nicht selten den zeitgenössischen Zuschnitt zeigen, geschickt und fliessend drapirt.

Man kann nicht im Zweifel sein, woher die Anregungen kamen, welche diesen raschen Umschwung des bildnerischen Stiles zur Folge hatten. Wir wissen, dass Studienreisen von Architekten in damaliger Zeit nicht zu den Seltenheiten gehörten. Dieses rege Wanderleben, welches die Künstler mit einander in Verbindung brachte und ihre Anschauungen und Erfahrungen bereicherte, erklärt die baulichen Einflüsse, die Seitens einer französischen Kathedrale schon früher nachgewiesen wurden und legt die Annahme nahe, dass ähnliche Beziehungen auch die Ausbildung der Plastik gefördert haben möchten.

Die Vorbilder freilich, auf welche der Stil dieser Arbeiten zurückweist, sind ebenso unbekannt wie die Schule, der eine zweite Gruppe etwas jüngerer Denkmäler ihren Ursprung verdankt, die Statuen und Reliefs, welche die Apostelpforte an der Kathedrale zu Lausanne schmücken. Auch diese Werke lassen nur allgemein den Einfluss französischer Plastik errathen, ohne dass eine Nachricht ihrer Herkunft und Urheber gedächte. Der Bau, in dem sich diese Bildwerke befinden, ist eine viereckige Halle, die hinter dem südlichen Querflügel den Durchgang zum Schiff der Kathedrale vermittelt. Dem äusseren Eingang gegenüber nimmt das schmuckvolle Portal die ganze Höhe der Schlusswand ein, durch einen mittleren Pfosten getheilt, vor welchem die Statue des bartlosen, jugendlichen Heilandes steht,[1]) die einzige von allen, welche durch einen Nimbus ausge-

[1]) Dieselbe Auffassung Christi findet sich in den nur wenig älteren Sculpturen in der Kathedrale von Genf und der Valeriakirche zu Sitten.

zeichnet ist. Darüber enthält das Bogenfeld drei figurenreiche Compositionen, unten in länglich rechteckigem Raume zeigen zwei Reliefs den Tod und die Auferstehung der Maria, darüber, von dem Spitzbogen umschlossen, ist der thronende Christus in einer Mandorla dargestellt und noch höher, in einem Schilde, das symbolische Lamm. Zu Füssen des Heilandes erscheinen zwei anbetende Gestalten, deren Eine dem Thronenden eine Krone darreicht. Vier anmuthige Engel umgeben die Glorie, die Einen mit Weihrauchgefässen, zwei andere kniend, mit Tüchern, die sie ausbreiten. Zahlreiche kleine Bildwerke schmücken die Schildbögen, welche das Gewölbe tragen. Jeder dieser Bögen besteht aus zwei kräftigen Hohlkehlen, die mit einer Reihenfolge thronender Gestalten ausgesetzt sind, jede von einem Tabernakel überragt, der zugleich als Basis der folgenden dient. Man wird nicht fehlen, wenn man diese Propheten, Könige, Päpste, heil. Jungfrauen und die musicirenden Gestalten, welche das Bogenfeld des Portales umgeben, mit der Darstellung auf dem Letzteren in Verbindung bringt und in ihnen die himmlischen Chöre erkennt, welche den Heiland umschweben und durch Wort und Klang seine Herrlichkeit verkünden.[1]) Auf einen ähnlichen Zusammenhang weisen die lebensgrossen Standbilder in den Ecken der Vorhalle. Hier sind je fünf Säulen angebracht, welche schräg vortretend mit prachtvollen Kapitälen die Schildbögen und Diagonalrippen tragen. Drei dieser Stützen, die mittlere und die beiden äussersten, sind von Standbildern begleitet, die da, wo die Säule in beträchtlicher Höhe über dem Fussboden durch einen Schaftring unterbrochen wird, auf fremdartigen Thieren, Halbwesen oder satanischen Gestalten stehen[2]) und mit dem oberen Theile der Säule aus Einem Stücke gearbeitet sind. Unter diesen Gestalten, die keine Nimben haben, erkennt man zur Linken des Kirchenportales den hl. Joseph. Er trägt den Christusknaben auf den Armen, der recht naiv mit dem langwallenden Barte des Nährvaters spielt und in der Linken einen Apfel hält. Es folgen sodann der letzte und der erste der Propheten: Johannes der Täufer, mit einem kreisrunden Medaillon, worauf das Lamm Gottes[3]) und Moses mit gehörntem Haupte[4]) und die Gesetztafeln haltend. An der Spitze der zweiten Gruppe, rechts neben dem Portale, erscheint der hl. Petrus mit den Schlüsseln. Die beiden anderen Gestalten, darunter

[1]) Vielleicht auch eine Anspielung auf Hebräer XI.

[2]) Etwa nach Lucas X, 19.

[3]) *Johannes* I, 36.

[4]) Facies cornuta. *Moses* II, 34. 29. Das Wort *strahlen*, oder wie Luther übersetzt: *glänzen*, kommt von Horn her, weil die Hörner der Thiere strahlenartig vom Kopfe ausgehen. Daher in der Vulgata: Facies cornuta, was dann von den Künstlern als ein bleibendes Abzeichen Mosis behandelt wurde. *Schnaase*, Gesch. d. bild. Künste. IV. p. 287 n.

eine bartlose, sind wie diejenigen zur Rechten des äusseren Einganges durch keine besonderen Attribute ausgezeichnet. Wohl sind es Repräsentanten des neuen Bundes; sie tragen jeder ein Buch, das Kennzeichen der Apostel und Evangelisten, wie eine Figur der dritten Gruppe, während die andere nebenan, ein langbärtiger Alter, einfach mit dem Gestus des Segnens erscheint und die dritte, mit einer Bandrolle, als die eines Propheten sich zu erkennen giebt. Auch die Nachbarn der vierten Gruppe sind alttestamentarische Gestalten. Die dem Eingang zunächst befindliche Figur hält ein Medaillon, in welchem sieben Tauben erscheinen, sie stellt Jesaias vor, den Verkünder Dessen, der ausgerüstet mit den sieben Gaben des heil. Geistes den Erdball richten wird.[1]) Es folgt dann eine gekrönte Gestalt, ohne Scepter, mit einem aufgeschlagenen Buche, David vielleicht, und schliesslich die schöne Togafigur mit einem Rauchfasse (Fig. 155) in der man Zacharias, den Vater des Täufers erkennen möchte.[2]) Es hält nicht schwer, auch diese Gestalten in unmittelbare Beziehung zu Christus zu bringen: ist Moses das bekannte alttestamentliche Vorbild des Heilandes, David der Ahnherr und Joseph der Nährvater Christi, so erkennt man in den Propheten die Verkünder des Messias, in den Aposteln aber die begeisterten Lehrer des Wortes. Allen diesen Statuen, wie den übrigen Bildwerken, liegt ein gemeinsamer Gedanke zu Grunde: sie versinnlichen das Kommen, die Wirksamkeit und die Glorie des Heilandes. Nur die beiden Scenen aus dem Marienleben stehen mit dieser Auffassung in keinem unmittelbaren Zusammenhange, ihre Aufnahme an dieser Stelle erklärt sich aber aus der besonderen Verehrung, die man der Gottesmutter als der Titularpatronin der Kathedrale zu Theil werden liess.[3])

Der Stil dieser Bildwerke, die, wie man jetzt noch aus einzelnen Spuren ersieht, buntfarbig bemalt waren,[4]) ist ein verschiedener und erweckt die

---

[1]) *Jesaias* XI, 2 und Apok. V, 12. Sieben Tauben, die Gaben des hl. Geistes, kommen auch zuweilen als Attribute der hl. Jungfrau vor, so im Münster zu Freiburg im Breisgau und auf einem Wandgemälde im Dom zu Gurk. *Schnaase* a. a. O. IV. S. 285. V. 529.

[2]) *Lucas* I, 5 u. ff. Nach einer Vermuthung des Herrn Prof. *Dr. Steiner* könnte diess auch *Aron* sein und die drei Gestalten zusammen wären dann die alttestamentlichen Typen für das dreifache — prophetische, priesterliche und königliche — Amt Christi.

[3]) Denselben Stil bei einer, wie mir scheint, etwas derberen Ausführung zeigen die arg verstümmelten Standbilder in der westlichen Vorhalle; hoch über dem Portal die (ursprünglich vergoldete) Gestalt der thronenden Madonna, links die Statue eines Königs mit einer Bandrolle und rechts eine, gleich der Madonna, geköpfte, weibliche Figur.

[4]) Deutliche Spuren ehemaliger Vergoldung sieht man u. a. an dem Gewande des Heilandes vor dem Mittelpfosten des Portales.

Vermuthung, dass mehrere und ungleiche Kräfte an denselben sich bethätigten. Die Composition wie die Ausführung des Hauptreliefs im Tympanon zunächst zeigt trotz der Anmuth einzelner Köpfe und der grossartigen Auffassung des Heilandes einen so alterthümlichen Stil, dass man geneigt wäre, dieses Werk einem zwar nicht unbedeutenden, aber doch zurückgebliebenen Meister zuzuschreiben. Schon viel vorgeschrittener sind die beiden unteren Scenen, der Tod Mariä im Beisein der Apostel und ihre Auferstehung (Fig. 154). Diese letztere Darstellung ist voll ansprechender Züge. Gestützt von Engeln hat sich die Madonna emporgerichtet und gewahrt, noch halb umflort vom Todesschlafe, den Chor der himmlischen Boten, die andächtig lauschend das Grab umstehen, oder sich anschicken, die Erstandene von ihrer Umhüllung zu befreien.

Fig. 154.



• Relief an der Porte des Apôtres zu Lausanne.

Höchst bedeutend sind endlich die Statuen, welche die Ecken der Vorhalle schmücken (Fig. 155). Sie sind nicht blos die einzigen hervorragenden Werke mittelalterlicher Plastik, welche die Schweiz besitzt, sondern man wird sie ohne Rückhalt zu den bedeutendsten Schöpfungen zählen, welche das XIII. Jahrhundert überhaupt hinterlassen hat. Es sind wahrhaft grossartige Gestalten; einfach und ruhig stehen sie da, in den Köpfen überwiegt eine süss melancholische Stimmung, oft wohl auf Unkosten des Charakteristischen; um so mehr überrascht die energische Haltung, die Sicherheit der Bewegungen und eine correcte Modellirung des Nackten, der Hände und Füsse sogar. Die Gewänder sind frei und fliessend, die Motive immer neu und mitunter so grossartig, dass man den Einfluss antiker Vorbilder vermuthen möchte. Dazu kommt die liebevolle und eingehende Behandlung aller Einzelnheiten, die nichts Skizzenhaftes übrig lässt und sich bis auf die

Fig. 155.



Statue an der Porte des Apôtres zu Lausanne.

Charakteristik der Stoffe erstreckt, ohne dennoch das Maass zu überschreiten, welches die geistreiche und taktvolle Unterordnung des Zufälligen unter das Ganze bezeichnet.

Noch viel spärlicher als die Denkmäler der Plastik sind die gleichzeitigen Werke der Malerei, wiewohl derselben hier, wie überall in diesem Zeitraum, die Gelegenheit zu umfassenden und vielseitigen Aufgaben nicht fehlen konnte. Nur ein einziger Cyklus von Bildern ist erhalten geblieben und auch diese erheben nicht eigentlich den Anspruch auf eine monumentale Bedeutung, sondern sie reihen sich mehr den handwerklichen Schöpfungen dieser Epoche an. Es sind diess die Glasmalereien, welche die schöne Rosette im südlichen Querschiff der Kathedrale zu Lausanne schmücken und die, nach dem Stile zu urtheilen, im letzten Viertel des XIII. Jahrhunderts entstanden sein mögen. Das Bestreben, den höchst effectvollen Radfenstern eine symbolische Bedeutung zu verleihen, hatte schon die romanischen Bildner auf den sinnreichen Gedanken gebracht, dieselben zur Darstellung des Glücksrades zu benutzen. Diese Idee wurde in der Folge noch weiter ausgebildet, indem man mit der Schilderung des wechselnden Glückes auch die des Zeit- und Weltkreises verband, oder diese letztere Folge, wie diess in Lausanne der Fall ist, auch unabhängig von dem Glücksrade zur Darstellung brachte. In Frankreich zumal war diese Vorstellung eine so beliebte, dass der Thierkreis wenigstens fast in jedem grösseren Bildercyklus aus der frühgothischen Epoche vorkommt.[1])

[1]) Eine Aufzählung von Thierkreisen giebt *E. Aus'm Weerth*, Der Mosaikfussboden in S. Gereon zu Cöln. Bonn 1873 S. 4 n. 4.

Französischem Einflusse ohne Zweifel ist es zuzuschreiben, dass die Rosette von Lausanne mit solchen Bildern geschmückt wurde, die zusammen einen Cyklus von seltener Reichhaltigkeit der Beziehungen bildeten. Sie sind die einzigen in der Kathedrale, welche die Stürme der Reformation überdauert haben. Ausser den vielen Blattornamenten, die zwischen den Maasswerken vertheilt sind, waren es 61 Bilder, welche die Rosette schmückten; 40 davon sind noch erhalten, die übrigen sind theils durch geschmacklose moderne Glasmosaiken, andere durch gleichzeitige, aber nicht zu diesem Cyklus gehörige Darstellungen ersetzt worden. So sieht man in dem unteren Theile der Rosette verschiedene Scenen aus dem Leben Johannis des Täufers: er zeigt seinen Jüngern den Heiland,[1]) rügt den Herodes[2]) und wird auf Befehl desselben enthauptet. Ein viertes Bild, in dem mittleren Quadrate, zeigt die Apostel Petrus und Johannes bei dem Grabe des Auferstandenen.[3]) Dazu kommen noch mehrere allegorische Gestalten, die ebenfalls in einem anderen, wenn auch mit dem ursprünglichen Inhalt der Rosette verwandten Zusammenhange gestanden haben mögen: ein stehendes Weib von Vögeln umgeben, Aerimancia, die Weissagung aus der Luft, aus dem Vogelfluge, bezeichnet; die Prophezeiung aus dem Feuer: Piromancia, wiederum eine Frau zwischen zwei Flammen stehend u. s. w.

Auch von den ursprünglich in diesen Rahmen gehörigen Bildern sind manche von ihrem früheren Standorte versetzt und theilweise mit fremden Fragmenten verflickt worden, doch genügt das Vorhandene, um sich mit Hülfe desselben den Originalzustand der Rosette zu vergegenwärtigen.[4]) Dem Centrum, einem übereck gestellten Quadrate, dessen Bilder, einst fünf an der Zahl, nicht mehr vorhanden sind,[5]) schliessen sich vier grosse Halbzirkel und zwischen denselben, überkreuz, ebenso viele Dreiviertelskreise an, jene vier, diese fünf Rundbilder enthaltend. Erstere stellen die Monate in ihren Beschäftigungen dar, und zwar sind je drei solcher Bilder um ein mittleres, die Illustration der betreffenden Jahreszeit, geordnet,[6])

---

[1]) *Johannes* I, 36.

[2]) *Matthäus* XIV, 4. Auf dem Spruchband, das Johannes hält, liest man die Worte: no. licet te hab(ere) uxore(m).

[3]) *Johannes* XX, 3 u. ff.

[4]) Abbildungen der Rosette (ohne die Glasmalereien) im Album des Villard de Honnecourt, herausgegeben von *Lassus* und *Darcel*. Taf. LXXII. und bei *Redtenbacher*, Beiträge zur Kenntniss der Architektur des Mittelalters in Deutschland. Frankf. a. M. Heft 1. Taf. 4.

[5]) Vielleicht enthielt das Centrum die Figur des Jahres (annus), die auf dem Mosaikfussboden in S. Micchele zu Pavia mit Krone, Scepter und Weltkugel erscheint. *Aus'm Weerth* a. a. O. S. 14.

[6]) Auffallend ist die Uebereinstimmung dieser Anordnung mit den Vorschriften, die das Malerbuch vom Berge Athos für die Darstellung des Zeitkreises giebt. Das

während die äusseren Dreiviertelskreise in ähnlicher Gruppirung die vier Elemente, umgeben von den Zeichen des Thierkreises und den antiken Personificationen der Sonne und des Mondes zeigen, wozu sich etwa noch in untergegangenen Malereien die Vorstellungen des Tages und der Nacht gesellten.[1]) Dazwischen treten die Ecken eines grossen untergelegten Quadrates hervor, jede ein Rundbild enthaltend worin die Personificationen der vier Paradiesflüsse, und zwei halbe Medaillons mit den seltsamen Halbwesen und Unholden, von denen die Alten aus fernen und unbekannten Welttheilen berichten. Endlich zwischen diesen Ecken und den Dreiviertelskreisen, im Einschluss der mehr als 9 Mètres im Durchmesser haltenden Umrahmung, sind kleine Dreipässe angebracht; sie enthielten die Darstellungen der Winde, acht an der Zahl, Profilköpfe mit blasendem Munde, von dem der Wind in Gestalt eines Dampfes ausgeht.

Fig. 56.









* Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale zu Lausanne.

Diess die Anordnung des Ganzen. Was das Einzelne betrifft, so war eine ausführliche Behandlung desselben schon durch die Gebundenheit der Technik und des Raumes ausgeschlossen. Für die meisten Motive war überdiess ein traditioneller Typus vorhanden, oder man konnte sich mit einer leichten Andeutung des Gegenstandes begnügen, so bei den Darstellungen der Monate (Fig. 156), wo jeweilen nur eine Figur als Repräsentant der üblichen Beschäftigungen und Lustbarkeiten erscheint.[2]) Aehnlich verhält

Handbuch der Malerei vom Berge Athos, übersetzt von *Godeh. Schäfer.* Trier 1855 p. 384, und *Piper*, Symbolik und Mythologie der christlichen Kunst. I, 2. S. 84.

[1]) Wie in den Kathedralen von Reims und Chartres. *Didron*, Annales archéologiques. I. 426 u. f.

[2]) Für den Januar erscheint nach altherkömmlicher Auffassung der Janus, der dem einen Kopfe einen Becher zuführt (vgl. *Piper* a. a. O. I, 2. S. 384). Februar fehlt. März: ein Mann pfropft einen Baum. April: ein Mann mit einem Blumenstrausse in der Linken, tritt aus einer offenen Gartenthüre. Mai: ein Reiter mit einem Blumenstrausse sprengt auf einem

es sich mit der Schilderung der vier Jahreszeiten, die übrigens, gleich den entsprechenden Elementen, meistens durch allegorische Figuren vertreten sind. Dem Frühling, einem Manne mit Schneeglocken, entspricht nach einer alten Auffassung[1]) die Luft, ein sitzendes Weib, das einen kleinen Drachen säugt; der Sommer, gleichfalls ein Weib, das, nur mit losen Bändern umkleidet, in einer rothen Strahlenglorie steht, fand nach mittelalterlicher Auffassung sein Gegenstück in der zerstörten Personification des Feuers; dem Herbste, einem Manne, der zwischen zwei Reben steht, entsprach die ebenfalls nicht mehr vorhandene Darstellung der Erde; dem Winter endlich, der, wieder ein Mann, durchs Schneegestöber wandert, die Personification des Wassers, ein bekleidetes Weib, das mit übergeschlagenen Beinen auf den grünen Wogen sitzt und mit der Rechten die Brust entblösst. Eine weitere Ergänzung dieses Zeit- und Weltkreises bilden, ausser den Winden, die Personificationen der vier Paradiesflüsse, von denen noch zwei, die des Geon und Tigris (?) erhalten sind (Fig. 156). Dazu kommen endlich die Repräsentanten der fernen und unbekannten Welttheile, allerlei Ungeheuer und fremdartige Zwittergestalten; man sieht da den Hundsköpfigen, den Pygmaeen im Kampf mit einem Kraniche begriffen, den Acephalus, einen Mann ohne Kopf, der das Gesicht auf dem Rumpfe hat, den Vieräugigen, der tanzend, oder mit übergeschlagenen Beinen sitzend, einen Pfeil von dem Bogen sendet u. s. w., lauter Vorstellungen, die aus den Schriften der Kirchenväter in die Bilderkreise des Mittelalters hinübergewandert sind und deren Bedeutung nach damaliger Auffassung noch der späte Sebastian Münster erklärt.[2]) Sie alle verbinden sich mit den übrigen

---

Schimmel über eine blumige Wiese. Juni (fälschlich als Julius bezeichnet): Mäher mit der Sense. Juli: Schnitter mit Sichel. August: Drescher. September: Winzer. October: Hirte. November: Schlächter. December fehlt.

[1]) Eine solche Zusammenstellung findet sich in einem Frescogemälde in der Kirche von Sophades in Thessalien. *Schäfer* a. a. O. S. 384. n. 1 und *Piper* I, 2. S. 337.

[2]) *Sebastian Münster*, Cosmographia ec. Basel. 1628. Buch VII. S. 1559. Vgl. dazu die Stelle bei *Augustinus*, De civitate Dei l. XVI. c. 8. Von den acht Bildern sind deren 6 theilweise und ganz erhalten und durch Beischriften bezeichnet, die aber nach mittelalterlicher Schreibweise verstümmelt sind. So heisst es, wo ein zottiger Mann mit einem Hundskopfe dargestellt ist, Cinomologi statt Cynamolgi. (*Plinius*, Nat. hist. l. VI, 30 (35). 195. *Aeliani*, De natura animalium XVI, 31. Andere: *Augustinus* a. a. O. XVI, 8 und *Isidorus Hispal.*, Originum sive Etymologiarum XI, 3 nennen diese Geschöpfe Cynocephali, nur *Solinus*, De memorabilibus mundi XXIX schreibt Cinomologi.) Pingmei lautet die Inschrift in Lausanne statt Pygmaei. (*Plinius* VI, 30. 188. *Aelianus* X, 29. *Augustinus* VII, 2 (26). *Isid. Hisp.* XI, 3.) Dann wieder liest man neben der halb zerstörten Gestalt (eines Mannes oder Weibes?) die knieend Früchte oder Kräuter pflückt, die Beischrift Ceffi (Caffies? Caffres? Bibliothek des litt. Vereins in Stuttgart. Bd. XXXIV, 1, 6, 14 p. 906 n.). Oculos in hume(ris) (*Plinius* a. a. O. (23). *Augustinus* XVI, 8.

Scenen und Personificationen zu einer grossen Gedankenfolge, die uns die Wechselwirkung der Dinge in Zeit und Raum, den Kreislauf des Lebens nach göttlicher Ordnung versinnlicht. Es ist ein Hymnus auf die Weisheit und Allmacht des Schöpfers, ein Ganzes ebenso abgeschlossen wie der Cyklus von Bildwerken, die in der Vorhalle die Herrlichkeit des Messias schildern.[1])

Diesem reichen Inhalte entspricht die künstlerische Ausführung, insbesondere die Wahl und Zusammenstellung der Farben, die sich mit der architektonischen Umrahmung zu einem Ganzen von höchst brillanter Wirkung verbinden. Sämmtliche Figuren und Ornamente heben sich hell und leuchtend von einem satt blauen Grunde ab. Die vorwiegend gebrochenen Farben bestehen aus dunklem Purpur (Violett) und einem zarten Grün; Gelb und Roth sind nur in kleineren Partikeln verwendet und von anderen Farben stets durch weisse oder schwarze Einlagen getrennt, wie denn der Nachdruck weit mehr auf harmonische Gesammtwirkung, als auf die Charakteristik des Einzelnen gelegt ist. Dennoch sind auch in letzterer Hinsicht, insofern man eine gewisse handwerkliche Derbheit entschuldigen will, gar manche ansprechende Züge zu beobachten, insbesondere gilt diess von den Monatsbildern, während die allegorischen Darstellungen der Flüsse, der Elemente u. s. w. eine ziemlich conventionelle Auffassung zeigen. Im Allgemeinen tragen die Ornamente sowohl, als die figürlichen Darstellungen noch vorwiegend romanischen Charakter, doch sind die Verhältnisse schlank und richtig, die Bewegungen dreist und ist wohl auch hie und da ein Streben nach feineren Zügen zu beobachten.

Gleichzeitig etwa mit diesem grossen Cyklus mögen die Glasgemälde entstanden sein, von denen einzelne Reste in dem Kloster Wettingen

Isid. Hispal. XI, 3) heisst schlechtweg der Acephalus; Tetraculus (der Vierfüssige) wird als Name für den Vieräugigen gebraucht. Diese und andere Gestalten, deren die erwähnten Schriftsteller gedenken, wurden bis ins XVII. Jahrhundert durch Bild und Schrift geschildert. Man findet sie abgebildet in *Hartmann Schedels* Weltchronik. Nürnberg 1493. Fol. XII., auf der früher (p. 515 oben) erwähnten Decke in der Schmiedstube zu Zürich aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts und scherzweise hat selbst noch der vielgereiste Simplicissimus davon berichtet. Aehnliche Vorstellungen finden sich auf den wahrscheinlich aus dem XI. Jahrhundert stammenden Resten eines Mosaikbodens im Dom zu Casale-Monferrate (abgeb. bei *Aus'm Weerth* a. a. O. Taf. X.) unter den Kapitälsculpturen in der Krypta von S. Parize-le-Chatel (Nevers) und am Hauptportale der Kathedrale von Sens. (*Springer*, Ikonographische Studien. Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Wien 1860 p. 33.) Eine Hauptquelle über diesen Gegenstand bietet der von *J. Berger de Xivrey* veröffentlichte Tractat de Monstris et Belluis (Traditions tératologiques ou récits de l'antiquité et du moyen-âge en Occident sur quelques points de la fable du merveilleux et de l'histoire naturelle. Paris 1836.)

[1]) Vgl. dazu *Piper* I, 2. S. 84.

erhalten sind. Sie befinden sich im nördlichen Flügel, dem ältesten Theile des Kreuzgangs, für den sie, zum Schmuck der Fenstermaasswerke, wahrscheinlich um 1294 verfertigt wurden.[1]) Es sind derbe, vorwiegend ornamentale Arbeiten, die meist nach romanischen Mustern gezeichnet, in den Farben aber sehr kräftig und geschmackvoll behandelt sind. Zwei Rosetten enthalten die Brustbilder Christi und der Maria, zwei andere die thronende Madonna mit dem Kinde, zu deren Füssen ein anbetender Mönch erscheint. Diese Bilder sind mit kecken Zügen gezeichnet, ohne Sorgfalt und sonderliche Detaillirung, doch sind sie stilistisch vorgeschrittener als die Ornamente, was insbesondere in der Behandlung der Gewänder zu beobachten ist.

Diese eben genannten Fragmente sind die einzigen Denkmäler frühgothischen Stiles, die im Norden des Landes erhalten blieben. Alle übrigen Werke, die sonst noch aus dieser Epoche stammen: einzelne Miniaturen und decorative Bildhauereien, bestätigen übereinstimmend das zähe Fortleben des romanischen Stiles, der bis in die Spätzeit des XIII., ja theilweise bis in die ersten Decennien des XIV. Jahrhunderts seine Herrschaft behauptete.[2]) Erst von da an, und auch jetzt nur im Einzelnen, in den Ornamenten etwa, ist ein allmäliger Uebergang zu den realistischen Formen der Gothik zu beobachten. Ueberhaupt fehlt es denn an grösseren Werken, die ein sicheres Urtheil über den bildnerischen Stil dieser Epoche gestatten. Es scheint, dass in den letzten Decennien des XIII. Jahrhunderts, nach Vollendung der grossen Bauten in Zürich und Basel, ein Stillstand eingetreten war, nach welchem erst im XIV. Jahrhundert einige namhaftere Unternehmungen folgten. Gerade diese Zwischenzeit ist es aber, in der sich ein allgemeiner Umschwung der bisherigen Verhältnisse vorbereitete und es ist nöthig diess zu wissen, will man den Umschlag verstehen, der auch auf dem künstlerischen Gebiete erfolgte und hier, im Norden des Landes, um so schroffer sich darstellt, als zwischen den Nachzüglern des romanischen Stiles und den reifsten Schöpfungen gothischer Bildnerei die Repräsentanten eines Uebergangsstiles, Denkmäler wie die Standbilder in Lausanne z. B., vollständig fehlen.

---

[1]) S. 384 oben. Abbildungen bei *Lübke*, Die Glasgemälde im Kreuzgange zu Kloster Wettingen. (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XIV. Heft 5.)

[2]) Beispiele sind die Ornamente auf dem Sarkophage König Albrechts in der Klosterkirche von Wettingen, die in S. Urban u. s. w. vermauerten Backsteine (S. 394 oben). Die Initialen des Cod. No. 26 in der Stiftsbibliothek Einsiedeln u. s. w.

DRITTES KAPITEL.

IM XIV. JAHRHUNDERT.

Es ist schon früher der Wandlungen gedacht worden, die sich seit Ende des XIII. und im Laufe des XIV. Jahrhunderts vollzogen. Ueberall herrscht Kampf und Gährung, regt sich ein Drang nach Freiheit, der die alten Institutionen erschüttert und das Werden neuer Zustände in Staat und Kirche verkündet. Im Kampfe mit der Curie war das Kaiserthum erlegen und bald auch den Sonderbestrebungen im eigenen Haushalte nicht mehr gewachsen. Der ritterliche Adel hatte seine Bedeutung verloren; er war bedrängt durch die freiheitslustigen Städter und der Macht beraubt, mit der er in früherer Kampfweise den Ausschlag gegeben. Nichts blieb den Vertretern dieses Standes, als ihre bevorzugte Stellung durch Schutz- und Trutzbündnisse zu wahren und durch die Beobachtung äusserlicher, conventioneller Formen, mit denen die Roheit und der freche Uebermuth, der jetzt allgemein in diesen Kreisen zu herrschen begann, nur um so schroffer contrastirte. Auch in dem kirchlichen Leben hatte sich eine Krisis entwickelt. Die Allmacht der Päpste war durch das Exil von Avignon gebrochen, der Clerus verweltlicht und so tief gesunken, dass jetzt schon eine gänzliche Reform der Kirchenverfassung die einzig denkbare Rettung verhiess. Und dennoch gab es eine Macht, in der ein frisches Leben wurzelte, das war das Bürgerthum, das eben jetzt seine Freiheit errungen, diesen Sieg mit Klugheit nutzte und bald auch durch Wohlstand und Bildung die höheren Stände überflügelte. In diesen bürgerlichen Kreisen zunächst fand auch der göttliche Mahnruf Gehör, den man in den Schlag auf Schlag hereinbrechenden Prüfungen erkannte. Mochte es wohl Einzelne geben, welche die Ursachen dieser erschütternden Ereignisse „in der Elemente Wirken, in des Himmels Lauf, in der Sterne Regieren“ suchten, im Allgemeinen war doch das Bewusstsein grösser, dass man in solchen Katastrophen die Wirkungen eines göttlichen Strafgerichtes zu erkennen habe. Dichter drängte sich die Menge zu den Altären, immer häufiger wurden die kirchlichen Stiftungen und bis zur Raserei trieben die Schaaren der Geissler, die das Land durchzogen, ihre Uebungen der Busse. Noch Andere und Bessere gab es, die unbefriedigt von dieser äusserlichen Bussfertigkeit die Rettung in völliger Selbstentäusserung suchten, in unablässigem Ringen nach dem Höchsten und in Uebungen der Andacht, in der sich das schwärmerisch erregte Gemüth oft bis zum ekstatischen Schauen erhob. Das waren die Gottesfreunde: Meister Eckhardt, Nicolaus von Basel

und seine Genossen, Merswin, Tauler, Suso,[1]) Männer, die, ohne eigentlich mit der Kirche zu brechen, dennoch rückhaltlos gegen die Missbräuche derselben in die Schranken traten, Land auf Land ab dem Volke ihre Lehren verkündigten und mit freudiger Siegesgewissheit das Märtyrium erduldeten.

Es konnte nicht fehlen, dass eine solche Stimmung auch in der Kunst ihren Ausdruck verlangte. Mit dieser Innigkeit der religiösen Empfindung stand die frühere Auffassung, jener freie Naturalismus, in viel zu schroffem Widerspruche, als dass sich eine solche Richtung der Kunst auf die Dauer hätte behaupten können. In der That sind die Anfänge einer Neuerung schon im XIII. Jahrhundert zu verfolgen. Wir beobachten dieselbe Erscheinung auf dem Gebiete der darstellenden Künste wie in der Architektur: eine zunehmende Neigung zum Idealen, die sich hier in dem Wohlgefallen an jäh aufsteigenden, oft spielenden Constructionen, in der Täuschung über die grössten Lasten äussert, und dort, in der Plastik und der Malerei, nicht minder bezeichnend in dem Verlassen der festen materiellen Formen sich ausspricht. Zunehmend schlanker werden die Gestalten, stets manierirter die Bewegungen des Körpers und der Wurf der Gewänder, die erst knapp dem fleischlosen Oberkörper sich anschmiegen und dann in lang wallenden Falten bis auf die Fussspitzen herabfallen. Geflissentlich, scheint es, wird jede Erinnerung an die festen körperlichen Formen vermieden; die höchste Verklärung allein und der Gedanke an ihre überirdische Existenz soll diese Gestalten beseelen. Damit stimmt auch der Typus der Köpfe überein, die keine individuellen Züge mehr erkennen lassen, keinen anderen Ausdruck als den der Innigkeit und Holdseligkeit. Die Gesichter zeigen ein regelmässiges Oval mit feiner Nase und kleinem Munde, der sich in der Regel zu einem grellen, fromm-freundlichen Lächeln verzieht. Dieser Ausdruck wird noch erhöht durch die kräftige Betonung der Wangen und die Behandlung der Augen, die öfters halbgeschlossen und schief gestellt sind. So allgemein herrschend ist denn überhaupt diese conventionelle Auffassung geworden, dass die Schilderung leidenschaftlicher Gefühle und lebhaft erregter Handlungen nur durch Uebertreibung des Ausdrucks und eine Gewaltsamkeit der Bewegungen gelingt, welche den Wohlklang der Lineamente mehr als einmal vollständig aufhebt.

Erst in Verbindung mit der Architektur tritt das Auffällige dieser Erscheinungen einigermaassen zurück, denn auch hier findet man im Wesentlichen dieselben Formgedanken, dieselbe Neigung zu überschlanken, emporstrebenden Formen, zu weichlich geschwungenen Linien, und manches Werk,

---

[1]) Vgl. hierüber *Karl Schmidt*, Nicolaus von Basel und die Gottesfreunde (Basel im XIV. Jahrhundert. S. 255 u. ff.). *Schnaase* a. a. O. VI. S. 19 u. ff. und *Wackernagel*, Kleinere Schriften. Bd. II. p. 146 u. ff.

das, für sich allein betrachtet, einen höchst manieristischen Charakter trägt, erscheint in solcher Umgebung als eine so nothwendige Ergänzung zu den architektonischen Formen und Bewegungen, dass man ansteht, zu entscheiden, ob eine innerliche, subjectiv erregte Stimmung diese Gestalten schuf, oder ob diese Auffassung nicht vielmehr durch äusserliche Rücksichten bedingt worden sei, durch das Bedürfniss nach einem bestimmten Gegensatze zu dem einseitigen Verticalismus der Architektur. Man weiss, wie die damaligen Bildner zu Werke gingen, wie wichtig für sie die Kenntniss fester Regeln und der Besitz von Recepten war, nach denen die menschliche Figur gleichsam geometrisch entworfen wurde.[1]) Niemand wird das Willkürliche eines solchen Verfahrens und darin den Beginn einer handwerklichen Verflachung übersehen, und dennoch ist es sicher, dass eine Statue in der ruhigen und einfachen Haltung, welche moderne Plastiker vorziehen, inmitten der kräftigen Profilirungen und der jäh aufsteigenden Bewegung gothischer Massen niemals die Geltung erlangte, wie diese meist chargirten und unnatürlich gewundenen Standbilder. Mag man nun den Grund dieser Auffassung in der damaligen Stimmung suchen und in diesen Gestalten den lauteren Ausdruck der Frömmigkeit und Demuth erkennen, oder sie schlechtweg als Ergebnisse eines entarteten Formensinnes verurtheilen, die eine wie die andere Erklärung wäre entschieden einseitig, ohne die Annahme, dass auch diese Erscheinungen keine zufälligen seien. Die Consequenz, mit welcher der einmal festgestellte Typus beibehalten wurde und der glückliche Rhythmus, der zwischen diesen Gebilden und ihrer architektonischen Umgebung besteht, beweist vielmehr das Vorhandensein eines bestimmten Gegensatzes, es ist das Gesetz des contraposto, das bekanntlich im XVII. und XVIII. Jahrhundert zu neuer Geltung gelangte und bei der Richtung, welche die Architektur nun einmal eingeschlagen hatte, auch seine volle künstlerische Berechtigung besass.

Am deutlichsten lässt sich diese Entwickelung an einer Anzahl von Grabmälern verfolgen. Solche Werke gehörten jetzt zu den Hauptaufgaben, welche den Bildnern geboten wurden und mit denen sich nicht selten ein bedeutender Luxus verband. Insbesondere gilt diess von den Grabmälern vornehmer Personen, die nicht bloss eine reiche architektonische Umrahmung, sondern oft auch eine grössere Zahl von Standbildern und Reliefs beanspruchten. In der Regel freilich begnügte man sich mit einer einzigen Figur, welche den Verstorbenen in Lebensgrösse darstellt und zwar mit ausführlicher Betonung aller Einzelnheiten der Tracht und der Abzeichen von Stand und Würde. Die Haltung ist ohne Ausnahme ruhig; der Verstorbene stehend oder liegend in der Vorderansicht dargestellt. Das Haupt

[1]) Vgl. Taf. 34—37 im Album des *Villard de Honnecourt.*

mit geöffneten Augen ruht auf einem Kissen, Ritter sind zuweilen auf dem Helme gebettet, Frauen haben in der Regel die Hände vor der Brust gefaltet, Krieger pflegen die Waffen und Prälaten das Pedum, den Krummstab, zu halten. Die Beine sind gerade neben einander ausgestreckt, die Füsse ruhen auf Thieren: Löwen, Hunden oder Drachen. Die Bedeutung dieser Thiere ist unbekannt, wenn anders nicht die Erklärung genügt, dass sie bloss in decorativer Absicht, etwa desshalb hinzugefügt worden seien. um die Untersicht der Füsse zu maskiren.[1]) Bestimmte porträtartige Züge kommen selten vor; die Naturähnlichkeit wurde in einem sehr beschränkten Sinne aufgefasst, höchstens etwa, dass gewisse besonders in die Augen fallende Merkmale: der Schnitt der Haare, die Falten der Haut u. dgl. berücksichtigt wurden. Um so grösser ist dagegen die Treue in der Wiedergabe aller nebensächlichen Details, der Waffen, Gewänder u. s. w. Allein gerade darin liegt eben kein sonderlicher Vortheil, indem die männliche Tracht schon im XIV. Jahrhundert einen geckischen, knappen Zuschnitt empfing, der sich zur künstlerischen Wiedergabe sehr wenig eignete. Nur jugendliche Gestalten nehmen sich besser aus, und Frauen besonders, die mit ihren weichen, langwallenden Gewändern und dem nonnenhaften Kopfputze oft einen höchst ansprechenden, liebreizenden Eindruck machen.

Unter den Grabmälern aus dieser Epoche ist das Cenotaphium der Grafen von Neuenburg in der Collegiatkirche dieser Stadt, unter allen des Landes das durch Grösse und Kunstwerth hervorragendste.[2]) Freilich ist der heutige Zustand desselben nicht mehr der ursprüngliche. Während des Bildersturmes vermuthlich waren die sämmtlichen Standbilder beschädigt und theilweise von ihrem früheren Standorte entfernt worden, so dass das Ganze den Anblick völligen Ruines darbot, bis zum Jahre 1840, als wieder eine pietätvollere Gesinnung diesem Denkmale sich zuwandte. Man unternahm eine durchgreifende Wiederherstellung, die, wie versichert wird, mit vollem Verständnisse und strenger Beobachtung der alten Formen und Farben durchgeführt wurde.[3])

Eine in spätgothischen Minuskeln aufgemalte Inschrift besagt, dass

---

[1]) Vgl. hierüber die Untersuchungen *Schnaase's*, Gesch. d. bild. Künste. Bd. IV. S. 274 u. ff.

[2]) Abbildungen bei *Du Bois de Montperreux*, Les Monuments de Neuchâtel (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. V. Taf. 33—38).

[3]) Ueber den Zustand des Cenotaphiums vor der Restauration cf. *Matile*, Dissertation sur l'église collégiale de Notre-Dame de Neuchâtel p. 20 und desselben Verfassers Musée historique de Neuchâtel et Valangin. Vol. I. Neuchâtel 1841 p. 323. Die Benennung der einzelnen Gestalten beruht lediglich auf einer Hypothese Du Bois' de Montperreux, wir behalten sie auch nur darum bei, weil sich mit Hülfe derselben die Reihe der Standbilder nach dem bei Du Bois mitgetheilten Grundrisse verfolgen lässt.

Graf Ludwig von Neuchâtel dieses Denkmal im Jahre 1372 errichten liess. Indessen ergiebt sich, dass ein Theil der Bildwerke, welche dasselbe schmücken, schon früher vorhanden war, denn der untere Theil, die Vorderseite der Tumba, ist aus zwei Stücken aufgemauert, die allem Anschein nach die Fronten eines oder zweier Sarkophage gebildet hatten. Sie sind mit kielbogigen Säulenstellungen geschmückt, darunter stehen eine Reihe von gedrungenen Figürchen, Männer und Frauen, wie es scheint, die betend und theilweise in lebhaft bewegter Haltung dargestellt waren, jetzt aber sämmtliche bis auf die Hauptumrisse zerstört sind. Ueber dem Sarkophage wölbt sich eine hohe spitzbogige Nische, nach vorne ist sie durch zwei Spitzgiebel maskirt, die, mit Maasswerk gefüllt, in der Mitte auf einem schlanken Pfeiler und seitwärts auf vorspringenden Tabernakeln ruhen. In der Nische, an den Seiten, in der Tiefe, und auch ausserhalb der Nische, vor den breiten Stirnpfeilern, sind die lebensgrossen Standbilder der Verstorbenen angebracht, 15 an der Zahl, Männer und Frauen, Werke, die zum Theil erst im XV. Jahrhundert hinzugefügt wurden. Die ältesten Standbilder sind diejenigen des Grafen Berchthold von Neuchâtel († 1260) und seiner Gemahlin Richensa von Froburg. Sie befinden sich an den Schmalseiten innerhalb der Nische und waren, gleich den vorhin erwähnten Reliefs, welche die Tumba schmücken, schon vor der Errichtung dieses Cenotaphiums vorhanden, denn es ergiebt sich, dass sie ursprünglich liegend, als Deckel zweier Sarkophage dienten. Immerhin, das geht aus dem Stile hervor, sind auch diese Bildwerke nicht über das XIV. Jahrhundert zurückzudatiren. Beide Gestalten sind, wie die Mehrzahl der übrigen, in ruhiger Haltung mit gefalteten Händen dargestellt. Zu Seiten des Hauptes, das auf einem Kissen ruht, halten zwei anmuthige Engelchen, gleichfalls in liegender Stellung, die Wache. Des Ritters Füsse ruhen auf einem Löwen, die der Dame unmittelbar auf dem Vorsprung der Platte. Von beiden Figuren ist die der Richensa unstreitig die bessere, vielleicht unter allen hier angebrachten die gelungenste überhaupt. Wallende Locken umrahmen das Antlitz, dessen Züge Ernst und Demuth verrathen. Nur die unteren Theile des Gesichtes, Kinn und Wangen, sind durch ein eng anschliessendes Tuch verhüllt. Der Körper ist leicht gebogen und mit einem einfachen Gewande bekleidet, das in edlen langen Falten auf die Füsse herunter fällt. Berchtholds Figur ist, abgesehen von den gedrungenen Verhältnissen und einer steifen Unbeweglichkeit, durch die ungünstige Tracht entstellt. Es ist diess ein Uebelstand, der bei den folgenden Figuren, die nun sämmtliche als Statuen rund gearbeitet sind,[1]) noch auffallender zu Tage tritt,

[1]) Einige dieser Statuen, diejenigen in der Tiefe des Grabmales, sollen, wie *Blavignac* (Architecture sacrée p. 221) angiebt, im Jahre 1372 ein Basler Bildhauer

denn hier ist nicht bloss das Haupt mit dem hohen und unschönen Bassinet bedeckt, sondern es fehlt auch das faltenreiche Obergewand, das Berchtold über dem Kettenharnisch trägt; an seiner Stelle erscheint der knappe Lendner, der jede Form und Bewegung verhüllt. Die Gesichter sind derb und geistlos behandelt; ein grämlicher Zug spielt um den Mund, dessen hohe, platte Oberlippe zu der schroff dreieckig zugeschnittenen Nase höchst auffällig contrastirt. Ansprechender sind die weiblichen Gestalten, unter denen „Jeanne de Montfaucon" der alten Richensa stilistisch am nächsten steht. Mehrere dieser weiblichen Köpfe, besonders die der beiden „Katharinen", sind weich und fleissig durchgeführt, so dass sie einen fast porträtartigen Charakter tragen. Die Haltung der zart gebauten Körper ist im Allgemeinen eine sichere, lebendig und graziös; die Gewänder sind voller, kräftiger, aber dafür auch öfters geziert; nie wieder erscheint hier das Maass so einfacher Schönheit und Würde, welches Richensa's Gestalt so vortheilhaft auszeichnet.

Einen besonderen Werth erhält dieses Grabmal durch die polychrome Ausstattung. In dieser Hinsicht steht dasselbe einzig da unter allen Denkmälern mittelalterlicher Plastik, welche die Schweiz besitzt. Alle Theile sind bemalt. Die kielbogigen Nischen des Sarkophages abwechselnd blau und roth, die Giebel und Pfosten blau, roth, golden und grün. Von den Frauen sind diejenigen in der Tiefe des Grabmales in weisse Gewänder gekleidet, so dass sie sich fast gespenstig ausnehmen in dem feierlichen Halbdunkel, das sie umhüllt. Die beiden vorderen Damen, „Verena" und „Gertrud", tragen weisse Schleier, die Eine ein rothes, die Andere ein blaues Gewand. Die Helme und Waffenröcke der Ritter sind ganz vergoldet; nur ein schmaler Streifen in der Mitte des Lendners ist bunt geschmückt mit den rothen Sparren des neuenburgischen Wappens. Köpfe und Hände endlich sind naturgetreu bemalt, so dass die Gestalten zu leben scheinen und man die Urbilder dieser steinernen Recken in ihren stolzen Tagen zu schauen wähnt.

Eine verkleinerte Copie dieses Cenotaphiums ist ohne Zweifel das Grabmal Franz I. von La Sarraz († um 1362) in La Sarraz (Fig. 157)[1]). Wohl um dieses werthvolle Denkmal vor dem Fanatismus der Bilderstürmer zu retten, ward dasselbe in einem Verstecke in der ehemaligen Pfarrkirche S. Antoine (jetzt église libre) untergebracht, wo es erst in den dreissiger Jahren bei Anlass einer Reparatur wieder aufgefunden und dann in die benachbarte Schlosskapelle übertragen wurde.[2]) Der Aufbau stimmt in der Hauptsache

Namens *Moller* verfertigt haben. Sie sind aus gelbem Kalksteine, die übrigen aus Molasse gearbeitet (*Matile*, Dissertation p. 19).

[1]) Mém. et doc. de la société d'hist. et d'archéol. de la Suisse Romande. Vol. XXVIII. 1873 p. 388.

[2]) Einen Bericht über diesen Fund enthält das Journal de la société vaudoise

mit dem Grabmale in Neuchâtel überein. Sechs kielbogige Säulenstellungen, unter denen kleine betende Gestalten, Männer und Frauen, schmücken die Fronte des Sarkophages. Darüber, wo der Hochbau wieder von zwei Spitzgiebeln auf einem dünnen Pfeiler bekrönt wird, sieht man vier lebensgrosse Standbilder: vor den äusseren Pfosten, von Tabernakeln überragt, zwei stattliche Ritter, die Söhne des Verstorbenen, Aymon und François, und hinter dem Sarkophage, unter den Spitzgiebeln, zwei Damen, des Bestatteten Gattin, Marie d'Ormond und Beider Tochter Marie de La Sarraz, die gleichfalls betend in ruhiger Haltung dargestellt sind. Sinnig entspricht diesen Gestalten der Schmuck der beiden Spitzgiebel: üppige Weinranken begleiten die Schräge des einen, unter welchem die hohe matronenhafte Gestalt mit einer krausen weit auf die Schultern herabfallenden Haube erscheint, einfache Knospen den anderen Giebel über der kleineren mit jugendlicher Fülle ausgestatteten Figur der Tochter, deren Haupt mit wallenden Locken nur eine leichte Kapuze umhüllt. Zu Füssen der Frauen liegt der Todte gebettet. Unbekleidet, lang ausgestreckt, die Arme über der Brust verschränkt, ist er mit allerlei eckelhaften Thieren bedeckt, mit Würmern, Kröten und Schlangen, die nagend Haupt und Glieder zerstören. Es ist bekannt, wie bald dieses Grabmal nach seiner Entdeckung den Anlass zur dichterischen Sage gab, zur Kunde von einem tragischen

Fig. 157.



* Grabmal zu La Sarraz.

d'utilité publique von 1836, publié par *D. A. Chavannes.* Tome IV. Lausanne 1836 p. 113 u. ff.

Ereignisse, das diese grauenhafte Darstellung erklären sollte.[1]) Aehnliche Sagen giebt es auch anderswo,[2]) denn diese schreckenerregende Auffassung des Todes war den Künstlern seit dem XIV. Jahrhundert geläufig geworden und sie hat auch wiederholt in anderen Grabmälern, zumal im XV. und dem Anfang des XVI. Jahrhunderts, ihren Ausdruck gefunden.[3]) Gerade dieses öftere Vorkommen solcher Darstellungen beweist nun aber, dass denselben ein allgemeinerer Gedanke zu Grunde liegt; sie sind als der Ausdruck einer Stimmung zu betrachten, die nicht bloss in engeren Kreisen durch ein erschütterndes Ereigniss erweckt wurde, sondern die damalige Generation überhaupt beherrschte, und deren Nachklänge wir demnächst in einer weit verbreiteten Klasse von anderen Denkmälern wieder erkennen werden.

Von geringerer Bedeutung sind einzelne Grabmäler in der Kathedrale zu Lausanne, diejenigen zweier unbekannter Bischöfe, das Eine vor der Marienkapelle im Chorumgang, das Andere, das gleichfalls noch aus dem XIV. Jahrhundert stammen dürfte, in dem südlichen Flügel des Querschiffes befindlich. Beide stellen die lebensgrosse liegende Figur des Bestatteten dar, mit der Inful bekrönt, das Pedum in der Hand, und bekleidet mit faltenreichem Gewande. Es sind ziemlich derbe, handwerkliche Arbeiten, ohne sonderliches Interesse. Auch das marmorene Grabmal eines Ritters, das, von einem stattlichen Baldachine überragt, zur Linken über der Chortreppe steht, ist minder bemerkenswerth durch seine künstlerische Haltung,

---

[1]) *J. J. Reithard*, Geschichten und Sagen aus der Schweiz. Frankfurt a. M. 1853. Der Ritter von La Sarraz mit den beiden Kröten p. 438 u. ff. Dass diese Sage, die, wie es scheint, zuerst im Schweiz. Merkur 1835, 2. 221 veröffentlicht wurde, dem Referenten im Journal Vaudois (l. c.) noch nicht bekannt war, dürfte wohl genügen, um die späte Entstehung derselben zu bestätigen.

[2]) Ein Gedicht: „Des Ritters von Gerhausen Schwur", auf ein aus dem Ende des XV. oder Anfang des XVI. Jahrhunderts stammendes Grabmal in der Klosterkirche von Blaubeuren bezüglich.

[3]) Grabmal des Landgrafen Wilhelms II. († 1509) in der Elisabethenkirche zu *Marburg*; Grabmal mit dem Datum 1505 in der Wöllwarth'schen Kapelle der ehemaligen Benedictinerkirche zu *Lorch* in Würtemberg; Grabmal in der Klosterkirche zu *Blaubeuren* (Würtemberg). Grabmal Bernhards von Scherffenberg († 1513) in der Kirche S. Lorenz zu *Lorch* in Oesterreich (abgeb. in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Bd. XIII. 1868. S. 182). Grabmal im Dom zu *Augsburg*. Eine ähnliche Darstellung aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts sieht man auf einem Grabsteine in der Kirche zu *Valangin* (Ct. Neuenburg): auf der steinernen Platte ist in flachem Relief ein halbverwester Cadaver mit übereinander geschlagenen Beinen dargestellt; in der Rechten hält er einen langen Pfeil, in der Linken ein Spruchband, worauf die Worte: il fault mourir je suis la mort qui vien pour coup ferir. Die Inschrift auf dem Rande der Grabplatte im Musée Neuchâtelois. 1865 p. 261. Andere Beispiele dieser grausigen Todesauffassung citirt *Kinkel*, Mosaik zur Kunstgeschichte S. 209: aus *Prag*; aus Notre-Dame zu *Paris*; aus England in der Stadtkirche zu *Tenby* und den Kathedralen von *Canterbury* und *Exeter* (S. 218).

als bekannt wegen der romantischen Erinnerungen an den hier Bestatteten. Es soll dasjenige Otto's von Grandson sein, der 1398 zu Bourg-en-Bresse in einem gottesgerichtlichen Zweikampfe mit Gérard von Estavayer fiel. Schon frühere Forscher haben indessen die Richtigkeit dieser Angabe bezweifelt und die Vermuthung ausgesprochen, es möchte dieses Denkmal einem älteren Otto von Grandson gesetzt worden sein, der 1328 starb und in seinem Testamente ausdrücklich die Bestattung in der Kathedrale verlangt hatte.[1]) In der That trägt das Costüm des Dargestellten einen so alterthümlichen Charakter, dass hienach jene letztere Annahme sich eher bestätigen dürfte.[2]) Die lebensgrosse Figur des Ritters ist rund aus weissem Marmor gearbeitet, sie liegt auf einer schwarzen Tumba. Das Haupt ist auf einem Kissen gebettet, die Füsse ruhen auf einem Löwen. Die Kleidung besteht aus dem Panzerhemde, das den Kopf, mit Ausnahme des Gesichtes, und die Arme und Beine knapp umschliesst. Darüber trägt der Ritter ein faltenreiches Obergewand, das bis auf die Knie herunterreicht und theilweise von dem grossen Wappenschilde zur Linken verdeckt wird. Alle Einzelnheiten sind sauber und fleissig gearbeitet, der Faltenwurf des Obergewandes ist durchaus frei und mit Verständniss behandelt, wenn auch eher in dem Sinne, als ob der Ritter in aufrechter Haltung dargestellt wäre. Die Körperverhältnisse sind im Allgemeinen richtig, die Gesichtszüge leider durch frevle Hand zerstört.

In der deutschen Schweiz enthält das Münster zu Basel einige bemerkenswerthe Grabmäler. Sie befinden sich sämmtlich in den Kapellen neben dem nördlichen Seitenschiffe und stellen, wie gewohnt, die liegende und lebensgrosse Figur des Bestatteten dar. Das älteste, ohne Zweifel, dasjenige des Ritters und Bürgermeisters Conrad Schaler († 1318), erinnert hinsichtlich des Costüms an das vorhin erwähnte Grabmal Ottos von Grandson. Dagegen erscheint hier als ein neuer und bemerkenswerther Zug die realistische Auffassung des Todten, der ganz so, wie ihn die Zeitgenossen sahen, auf einem grossen Kissen gebettet ist. Ansprechender ist ein zweites Grabmal, dasjenige des Grafen Rudolf von Thierstein († 1318), das sich früher in der Krypta befand.[3]) Der Verstorbene erscheint hier in lebhaft bewegter Stellung, mit einem milden, fast holdseligen Ausdrucke in dem sanft geneigten Haupte, das auf dem Helme ruht. Ein drittes Werk, der Grabstein des 1383 verstorbenen Bernhard von Masmünster, ist höchstens wegen der ausführlichen Wiedergabe des ritterlichen Costümes

---

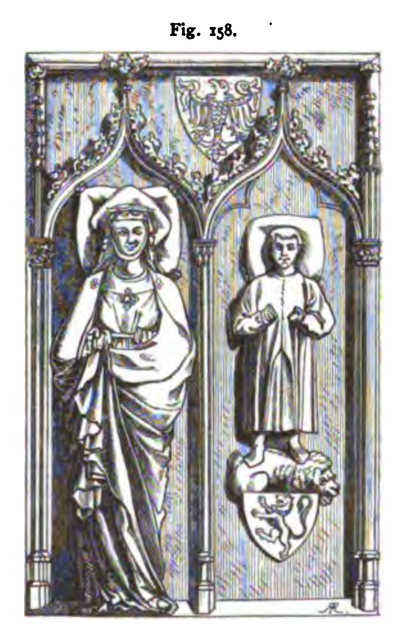
[1]) *Champseix*, in der Revue universelle des arts. Bd. II. Paris 1855. S. 193.

[2]) Man vergleiche damit die Statue des Grafen Ludwig von Neuchâtel in dem 1372 von ihm errichteten Cenotaphium zu Neuenburg.

[3]) Abbildung bei *J. H. v. Hefner-Alteneck*, Trachten des christlichen Mittelalters. II. Abthlg. Lfg. 7. Taf. 41.

bemerkenswerth,[1]) wogegen das Grabmal der Königin Gertrud Anna (Fig. 158)[2]) unstreitig zu den hervorragendsten Leistungen der Plastik aus dem XIV. Jahrhundert zählt. Anna, die Gemahlin Rudolfs von Habsburg, starb zu Wien im Jahre 1281. Sie hatte noch kurz vor ihrem Hinschiede den Wunsch geäussert, in dem Münster von Basel bestattet zu werden, in der Absicht, so die Unbill zu sühnen, die Stadt und Stift wiederholt durch ihren Gemahl erlitten hatten. In glänzendem Zuge wurde der Leichnam nach Basel geführt und dort im Chore beigesetzt,[3]) wo noch zwei andere Glieder der Habsburgischen Familie ihre Ruhestätte fanden: die Söhne Rudolfs, Carl, der schon 1276 im Alter von wenigen Wochen verschieden war, und Hartmann, Landgraf im Elsass († 1281 oder 1282). Diese Grabmäler aber, wie die neben denselben befindlichen Altäre, wurden 1356 durch das Erdbeben zerstört und diess eben erklärt den ausgebildeten gothischen Stil des Sarkophages, in welchen die Reste der Kaiserin nebst denen ihres Söhnchens übertragen wurden, und die heraldischen Anachronismen, die, wäre dieses Grabmal das ursprüngliche, ein Bildner sich niemals hätte zu Schulden kommen lassen.[4]) Auf dem Sarge, dessen Fronten, mit Ausnahme einfacher Wappenschilde, keine Verzierungen zeigen, sind die Gestalten in kräftigem Relief aus rothem Sandsteine gearbeitet, beide, von kielbogigen Säulenstellungen eng umrahmt, waren ursprünglich buntfarbig bemalt.

Fig. 158.



• Grabmal der Gertrud Anna im Münster zu Basel (Hegi).

Zur Linken der Mutter liegt das Söhnchen Carl, dessen Gestalt allerdings dem zarten Alter nicht entspricht, in welchem sein Hinschied erfolgte. Er ist bloss mit einem Hemdchen bekleidet; zu Füssen ruht ein Löwe, unter

---

[1]) Abgeb. a. a. O. Lfg. 4. Taf. 22.

[2]) Eine bessere Abbildung als die vorstehende, nebst den Frontalansichten des Grabmales findet sich in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Jahrgang XIV. 1869. S. 5. XVII. u. f.

[3]) *Remigius Meyer*, Gertrud Anna, Gemalin Rudolfs v. Habsburg (Beiträge zur vaterl. Gesch. hrsggb. v. d. hist. Ges. in Basel. Bd. V. 1854. S. 195) und Basler Neujahrsbl. 1850. S. 34 u. 46.

[4]) *Meyer* a. a. O. S. 196 u. f.

welchem der Schild mit dem habsburgischen Wappen. Die Mutter dagegen erscheint in vollem Ornate, so, wie die Todte glaubwürdigen Berichten zufolge, vor ihrer Beisetzung zu sehen war. Sie trägt ein weites Gewand, das unter der Brust durch einen Gürtel zusammengehalten wird, und darüber einen Mantel, der, weit zurückgeschlagen, den Oberkörper sehen lässt und dann, von der Rechten etwas emporgezogen in grossartigem Wurfe herunterwallt. Ein Schleier bedeckt das Haupt, auf dem die Königin eine Krone trägt. Die ganze Auffassung zeugt von einem Meister, dessen Können der ehrenvollen Bedeutung des Auftrages, der ihm hier zu Theil geworden, in vollem Maasse entsprach. Es ist ein edler und strenger Stil, der sich in den beiden Gestalten sowohl, als in der Behandlung des architektonischen und ornamentalen Beiwerks ausprägt und der beweist, dass die Plastik auch nach der Mitte des XIV. Jahrhunderts, sobald sie nur von einem wirklichen Talente geübt wurde, höchst Bedeutendes zu leisten noch immer im Stande war.[1])

Ein zweites Denkmal, das gleichfalls als die Wiederholung eines älteren Originales erscheint, ist die Statue Rudolfs von Habsburg im Seidenhof zu Basel.[2]) Noch in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts galt dasselbe

---

[1]) Ausser diesen Hauptwerken sind wohl noch mehrere Grabdenkmäler aus dem XIV. Jahrhundert zu nennen, indessen hat keines derselben den Anspruch auf künstlerische Bedeutung. Das hervorragendste ist das Grabmal des Ritters Hüglin von Schönegg in der von ihm erbauten S. Katharinenkapelle bei *S. Leonhard* in *Basel*; ebendaselbst befand sich das buntfarbig bemalte Standbild, welches denselben Ritter in kniender Haltung darstellt und gegenwärtig in der *mittelalterlichen Sammlung* steht. Zwei andere Grabsteine aus dem XIV. Jahrhundert befinden sich in *Hauterive*, der ältere, arg zerstört, ist im Kreuzgange eingemauert, der andere, bemerkenswerth wegen des Costüms und des unverkennbaren Strebens nach porträtartiger Auffassung, steht im nördlichen Seitenschiffe der Kirche (abgeb. in der Zeitschrift „Le Chamois". IIème année. No. 10. Freiburg Oct. 1870). Ein vierter Grabstein, ehedem in der Kirche des Cistercienserinnen-Klosters *Feldbach*, unweit Steckborn am Untersee, die überlebensgrosse Figur eines Ritters von Klingen darstellend, ist seit 1859 in der Wasserkirche in *Zürich* aufgestellt (abgeb. im Anzeiger für schweiz. Geschichte und Alterthumskunde No. 4. Dec. 1859. Taf. IV. und im Archaeological Journal. Vol. XIX. London 1862 p. 2 u. ff.) In den meisten Fällen genügte wohl die Darstellung des Wappens. Solche einfach heraldisch geschmückte Grabsteine finden sich in den Kirchen von *Rüti* und *Cappel* im Canton Zürich, im Schiff der Klosterkirche von *Königsfelden* (abgeb. in den Denkmälern des Hauses Habsburg in der Schweiz, herausgegeben von der antiquarischen Gesellschaft in Zürich 1867). Selbst Grabmäler hervorragender Personen zeigen diese schlichte Ausstattung: ein Kyburgischer Sarkophag in der Marienkapelle des Klosters *Wettingen*, das Grabmal König Albrechts in der Kirche desselben Klosters der Sarkophag der Königin Agnes in *Königsfelden* und der angebliche Grabstein der Königin Elisabeth von Ungarn, ehemals in der Klosterkirche zu Töss, jetzt in dem Landgute des Herrn Oberst Rieter bei Winterthur aufgestellt.

[2]) *Ed. His*, Die Statue Rudolfs von Habsburg im Seidenhofe zu Basel, mit Abbildung. Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1872. Juli-August p. 64 u. ff.

für das ächte, zeitgenössische Bildniss des Kaisers. Aus dem Stile geht indessen untrüglich hervor, dass hier ein Werk des XIV. Jahrhunderts vorliegt, das etwa nach dem Jahre 1356 an der Stelle eines schon früher vorhandenen, aber durch das Erdbeben zerstörten Standbildes verfertigt worden sein mochte. In Lebensgrösse aus Stein gehauen ist der Kaiser thronend dargestellt. In der Linken hält er das Scepter, in der Rechten den Reichsapfel, welche Attribute aber, gleich den Händen, aus Holz in späterer Ergänzung hinzugefügt worden sind. Auf dem Haupte, das sanft geneigt im Verhältniss zu dem Körper eher etwas zu gross erscheint, trägt er eine Krone. Der Ausdruck des Gesichtes ist süss, fast weichlich. Bart und Haare sind reich gelockt und fleissig durchgeführt. Die Kleidung besteht aus einer kurzen geblumten Tunica, welche die nackten Arme und Beine frei lässt, darüber trägt der König einen weiten Mantel, der über den Schultern durch eine Schnur mit zwei Agrafen festgehalten wird und dann zu beiden Seiten lang herunterfallend die Lehne des Thrones und das linke Bein verhüllt. In Allem herrscht eine gewisse Zierlichkeit, die dem späteren Stile des XIV. Jahrhunderts sehr wohl entpricht. Insbesondere zeigt diess die fleissige, aber viel zu weichliche Behandlung der nackten Theile, der Arme und Beine, und die affectirte Haltung der Letzteren, die tänzelnd mit den Fussspitzen sich berühren.

Alle die bisher beschriebenen Werke, mit Ausnahme des letzterwähnten vielleicht, zeigen, gleichviel aus welcher Epoche des XIV. Jahrhunderts sie stammen, noch immer eine gewisse Einfachheit und Ruhe, die an den Stil der früheren Epoche erinnert. Es ist diess begreiflich, weil diese Gestalten auf Grabmälern entweder einzeln, ohne architektonische Umgebung erscheinen, oder es handelte sich doch, wenn eine solche vorhanden war, nicht darum, mit ihr zu rivalisiren. Die architektonischen Formen sind der Hauptsache selbst, dem plastischen Werke, untergeordnet, sie dienen lediglich als eine eigens dazu entworfene Umrahmung, die als solche keinen Anspruch auf selbständige Geltung erhebt, sondern dazu bestimmt ist, die Bedeutung der einzelnen Gestalten zu verstärken. Endlich ist nicht zu übersehen, dass, wie sehr auch die meistens mangelhafte Technik und die Stilgesetze des XIV. Jahrhunderts eine freie und unbefangene Wiedergabe der natürlichen Vorbilder erschwerten, ein Streben nach Wahrheit und Individualität schon durch die Natur der Aufgabe erweckt wurde. Es zeigt diess nicht sowohl die Behandlung der Köpfe, in denen porträtartige Züge nur selten vorkommen, als vielmehr die ruhige und natürliche Auffassung des Ganzen, die sich hier so recht im Gegensatze zu denjenigen Werken bemerkbar macht, die gleichzeitig in Verbindung mit einem grösseren architektonischen Hintergrunde, zum Schmucke einzelner Bautheile geschaffen wurden.

Von den wenigen Standbildern dieser Klasse, welche die Schweiz besitzt, sind diejenigen an der Westfronte des Basler Münsters die bedeutendsten. Man sieht hier oben im Giebel die Madonna als Schutzpatronin der Kirche, thronend mit dem Christusknaben auf dem Schoosse, zur Seite, an den Kanten des Georgsthurmes, die hl. drei Könige mit ihren Gaben und tiefer, unter der Madonna, zu beiden Seiten des Giebels, den kaiserlichen Stifter, Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde, lauter Werke, die sich ihres ungewöhnlich hohen Standortes wegen einer eingehenden Beurtheilung entziehen.

Umso bemerkenswerther sind die Statuen am Erdgeschosse: vor den beiden Thürmen die Titularpatrone SS. Georg und Martin, beide zu Pferd und vier Figuren zu Seiten des Hauptportales, welche Letztere möglicherweise noch einer älteren Epoche, etwa der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts entstammen; dafür spricht der Stil — er ist ein anderer, als derjenige der oben genannten, sicher erst nach dem Erdbeben von 1356 verfertigten Standbilder — und noch mehr die willkürliche Zusammenstellung dieser Figuren. Zur Linken des Portales steht ein König mit dem Modell der Kirche, in dem man wohl Heinrich II. und in der neben ihm befindlichen Dame dessen Gemahlin Kunigunde zu erkennen hat. Gegenüber, zur Rechten der Pforte, steht ein gekrönter Jüngling und zu äusserst eine Jungfrau. Es sind höchst auffallende Unterschiede, die man zwischen diesen Figuren beobachtet. S. Georg zunächst, der mit eingelegter Lanze gegen den Drachen anstürmt, kann für die treue Porträtgestalt eines damaligen Ritters gelten und sie zählt als solche für den Kenner mittelalterlichen Trachtenwesens zu den werthvollsten Denkmälern des XIV. Jahrhunderts.[1]) Das Haupt von Camail und Beckenhaube und der Leib durch den knapp anliegenden Lendner geschützt, sitzt er stramm vorgebeugt in dem hochlehnigen Sattel. Man glaubt zu sehen, wie der Reiter, vom harten Trott des Streitrosses emporgeschnellt, dennoch sicher den ersten Anprall pariren und gleich darauf zum zweiten Stosse sich wenden wird. Unter den Figuren zu Seiten des Portales zeichnet sich die des Kaisers durch eine schlichte, fast demüthige Haltung aus, wogegen in den übrigen Gestalten, zumal in den beiden äussersten, die typische Auffassung des XIV. Jahrhunderts ihren vollendeten Ausdruck gefunden hat. Diese Figuren sind förmlich gedreht und gewunden, das Haupt ist seitwärts geneigt, die Hüfte nach der entgegengesetzten Seite ausgereckt, während die Beine und Füsse wieder unter die Axe des Kopfes zu stehen kommen. Diese Bewegung wird noch verstärkt durch den weichen Fluss der Gewänder, die erst in langgezogenen,

---

[1]) Trotzdem ist meines Wissens eine gute Zeichnung dieses Reiterstandbildes noch niemals veröffentlicht worden.

dünnen Falten von dem platten Oberkörper sich lösen und dann, wie von gemessenem Tanze bewegt, in sanftem Schwunge die Beine und Füsse umwallen. Gewiss ist anzunehmen, dass nur höhere Absichten den Künstler veranlassten, für diese Figuren ein solches Uebermaass der Bewegung zu beanspruchen und man wird nicht irren, wenn man hierin das Streben nach einem bestimmten Rhythmus der Formen erkennt. Sind die ruhigen Gestalten des Kaisers und des Jünglings zu Seiten des mittleren Einganges gleichsam wie Karyatiden als Theile einer festen architektonischen Umrahmung zu betrachten und dennoch hinreichend isolirt durch die divergirende Bewegung der seitwärts sich lösenden Bögen, so konnten die äussersten Figuren zu einer entsprechenden Geltung nur dann gelangen, wenn man ihre Bewegung als einen kräftigen Contrast zu der schlanken Form der seitlichen Blenden auffasste. Damit erreichte man zugleich einen gewichtigen Abschluss der Reihe und einen Ausdruck der Minne und Holdseligkeit, der in der Gestalt der Kaiserin als ein wirklich gelungener erscheint, in der zweiten Figur dagegen schon manieristisch übertrieben ist. Mit klatschhafter Geberde, das feiste Gesicht zum Lächeln verzogen, lauscht sie der Rede, die ihr der Nachbar verkündet. Dieser erscheint von vorne als holder Jüngling mit gekröntem Haupte und süsser Miene, die preisend die Gabe begleitet, welche die Rechte der Jungfrau bietet; anders von hinten gesehen, wo Flammen und allerlei hässliche Thiere: Kröten, Schlangen und Würmer den nackten Körper bedecken. Wir erkennen darin dieselbe Vorstellung, die an dem Münsterportale von Freiburg im Breisgau erscheint, hier durch eine (im XVI. oder XVII. Jahrhundert) erneuerte Inschrift als „calumnia" bezeichnet, während die nebenan befindliche, der Basler Statue genau entsprechende Dame den Namen „Wollust" führt. Dieselben Personificationen erscheinen wieder an dem südlichen Nebenportale der Strassburger Münsterfaçade.[1]) Auch hier ist der Rücken des Jünglings, in dem man die Darstellung des Weltlohns, oder, was näher liegt, des Teufels[2]) erkennen mag, verwest und von Würmern zernagt.

---

[1]) Abgebildet bei *Schnaase*, Gesch. d. bild. Künste. Bd. V. S. 593.

[2]) Aus einer Uebertragung des mit calumnia gleichbedeutenden *διαβολία* — *διαβόλος*. In diesem Falle, welche Belehrung ich Herrn *Prof. Dr. Jacob Burckhardt* verdanke, wäre die Darstellung des mit Flammen und Ungeziefer bedeckten Rückens als eine naive Abbreviatur der Hölle und die nebenan befindliche Dame als Frau Welt, des Satans Geliebte, zu betrachten. Ueber den „Weltlohn" vgl. *Haupt's* Zeitschr. für deutsches Alterthum. Bd. VI. Leipzig 1848. S. 151 u. ff., woselbst eine ähnliche Darstellung der „Frau Welt" an einem Portale des Wormser Domes citirt wird, und *Schnaase* (Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Wien 1862. S. 241 u. ff.), der dieselbe, wiederum weibliche, Personification an der Kirche S. Sebald in Nürnberg nennt.

Kleinere Standbilder verwandten Stils, die aber zum Theil durch moderne, nicht in den ursprünglichen Rahmen gehörige Bildwerke ersetzt sind, schmücken das früher erwähnte Südportal an der Stiftskirche S. Nicolas zu Freiburg.[1]) Hier sieht man zwischen den schlanken Sprossen, die zu beiden Seiten des Einganges und über demselben durch Spitzgiebel verbunden sind, zuoberst die thronende Madonna mit dem Kinde, der sich von links die drei Könige nähern und rechts, ausser dem Titularpatrone S. Nicolaus, drei weibliche Gestalten, kluge und thörichte Jungfrauen.[2]) Es sind kleine Figuren mit allen Vorzügen und Schwächen, welche den Stil des XIV. Jahrhunderts charakterisiren; süss, oft lächelnd im Ausdruck, die hageren Körper sind leicht geschweift, die Gewänder in langgezogenen Falten fleissig durchgeführt, mitunter wohl ist schon eine manierirte Häufung von Kniefalten zu beobachten, im Ganzen jedoch überwiegt eine ruhige Weichheit, die diesen Gestalten einen ansprechenden und würdigen Charakter verleiht.

Von kleineren Werken endlich ist ein Reliquiarium zu nennen, das sich im Dom zu Chur auf einem Altar des südlichen Seitenschiffes befindet. Der pultförmige Schrein ist mit Heiligenfiguren geschmückt, die in flachem Relief aus vergoldetem Kupfer getrieben sind; lauter Einzelgestalten, die grösste, Christus, in der Mitte, ist thronend unter einem hohen Giebel dargestellt, die übrigen sind stehend von spitzbogigen Säulenstellungen umrahmt.[3]) Der Charakter der Figuren sowohl, als der Stil der architektonischen Umrahmung erweckt die Annahme, dass dieses Werk in der Grenzscheide des XIII. und XIV. Jahrhunderts verfertigt worden sei. Mit dem Idealismus verbindet sich ein herber und strenger Zug, der mehr dem Wesen der Frühgothik, als dem weichen Stil des XIV. Jahrhunderts entspricht. Die Körperverhältnisse sind ausserordentlich schlank, die Arme übermässig dünn, aber dennoch weich geformt. Die vollen runden Köpfe, die im Allgemeinen wohl etwas zu gross erscheinen, zeigen edle Züge, aber einen ernsten, fast melancholischen Ausdruck. Die Gewänder sind fliessend drapirt, doch voller und kräftiger, als in den bisherigen Werken, was in Verbindung mit der schon stark geschweiften Haltung des Körpers ebenfalls die Herkunft aus einer Uebergangsepoche errathen lässt.

Unter den noch erhaltenen Werken der Malerei sind es nur diejenigen einer speciellen Gattung, die einen vielseitigeren Aufschluss über den damaligen Stand dieses Kunstzweiges gestatten, die farbenprächtigen

---

[1]) S. 441 oben.

[2]) Ueber die Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen im Zusammenhang mit der Anbetung der Könige vgl. *Schnaase*, Gesch. d. bild. Künste. IV. S. 289.

[3]) Die Aufzählung der einzelnen Figuren in der Beschreibung der Domkirche von Chur. Mittheilungen der antiquar. Ges. in Zürich. Bd. XI. Heft 7. S. 160.

Glasmalereien, die am zahlreichsten und durch einige zum Theil sehr bedeutende Cyklen vertreten sind.

Viele Nachrichten bezeugen, dass die Kunst der Glasbereitung seit dem frühesten Alterthum in umfassender Weise betrieben wurde, zunächst wohl, und zwar noch in römischer Zeit, zur Verfertigung von kleinen Gegenständen, von Gefässen, Schmucksachen u. dgl. Doch sind Zeugnisse vorhanden, dass schon die Römer die Fertigung des Tafelglases verstanden und dasselbe neben decorativen Zwecken auch zum Verschlusse der Fenster gebraucht hatten. Reste solcher Verglasung hat man sowohl in Pompeji[1]) als auch hin und wieder in den römischen Niederlassungen in der Schweiz gefunden.[2]) Auch im vierten Jahrhundert bezeugen Lactanz und Hieronymus den Gebrauch von Glasfenstern.[3]) Immerhin scheint derselbe kein allgemeiner geblieben zu sein, und es ist anzunehmen, dass er in der Folge durch die Verwendung anderer und minder kostbarer Stoffe verdrängt wurde,[4]) was bei den sturmvollen Ereignissen, die seit dem V. Jahrhundert über Italien hereinbrachen, sehr wohl zu begreifen ist. So berichtet Anastasius Bibliothecarius, dass zu Anfang des neunten Jahrhunderts in zwei der hervorragendsten Basiliken Roms, in S. Peter und S. Paul, ein Theil der Fenster einfach mit Gipsspat geschlossen waren,[5]) ja noch im XIII. Jahrhundert begnügte man sich in S. Miniato bei Florenz die Fenster mit weissen Marmorblättern auszusetzen.[6])

Im Süden, wo kühle und schattige Räume überall gesucht sind und die Wirkung des Sonnenlichtes eine ausserordentlich intensive ist, mochte eine derartige Befensterung in der That genügen, anders in den nördlichen Ländern, in Frankreich, Deutschland und England, wo das Bedürfniss nach einer möglichst grossen Lichtzufuhr sich in anderer Weise geltend machte. Hier, im Norden, dürfte denn auch zeitiger als jenseits der Alpen die Sitte aufgekommen sein, die Fenster mit Glas zu verschliessen. Ein Zeugniss davon giebt bereits Sidonius Apollinaris in der Beschreibung einer um die Mitte des V. Jahrhunderts zu Lyon erbauten Kirche.[7]) In der

---

[1]) *Didron*, Annales archéologiques XXVII. S. 201 n. *Overbeck*, Pompeji. 3. Aufl. 1875 p. 180. 184 ff. 328.

[2]) *Ferd. Keller*, Die römischen Ansiedelungen in der Ostschweiz. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XV. Heft 2 p. 53 (15).

[3]) *Lactantius*, De opificio Dei. a. 8. *Hieronymus* ad Ezechielem 41, 16.

[4]) Ueber die verschiedenen Stoffe, deren man sich in Ermangelung des Glases bediente cf. *Didron*, Annales arch. XXIII. 57 u. f.

[5]) *Wackernagel*, Die deutsche Glasmalerei. S. 13, 19 und S. 125 n. 57. Aehnliches wird a. a. O. S. 130 von den Bauten berichtet, die Abt Desiderius um 1078 in Monte Cassino errichten liess.

[6]) *Wackernagel*, S. 13.

[7]) Diese Stelle ist abgedruckt bei *Wackernagel* p. 132 n. 90. *Didron* a. a. O.

zweiten Hälfte des VII. Jahrhunderts beschränkte sich der Gebrauch von Glasfenstern schon nicht mehr auf die Kirchen allein. Aus der Lebensgeschichte des hl. Aichardus, der um 687 als Abt von Jumièges in der Normandie starb, erfahren wir, dass mit solchen auch das Dormitorium seines Klosters versehen war,[1]) ebenso wird kurz nachher berichtet, dass französische Glaser nach England berufen wurden, ein Beweis ohne Zweifel, dass die Franzosen in diesem Handwerke schon damals eines besonderen Rufes genossen.[2]) Aber auch anderswo war dieser Luxus schon früh bekannt, so in S. Gallen, wo die 835 geweihte Klosterkirche und die Schreibstube mit durchsichtigen Glasfenstern versehen waren und gleichzeitig ein Glasmacher Stracholfus lebte.[3]) Bald darauf, in einem zwischen 871 und 876 verfassten Gedichte schildert der S. Galler Ratpert die farbenstrahlenden Fenster in der Fraumünsterkirche zu Zürich[4]) und zwischen 917 und 926 werden auch Glasfenster in der Stiftskirche von Zurzach erwähnt.[5])

Immerhin, das beweist der besondere Nachdruck, mit dem die Schriftsteller dieses Schmuckes gedenken, gehörte derselbe zu den seltenen Erscheinungen und blieb er für einmal ein Luxus, den man sich nur unter besonders günstigen Umständen gestattete.

Leider giebt es kein Denkmal, in welchem ein Rest dieser alterthümlichen Befensterung erhalten blieb, indessen ist es nicht schwer, sich ein Bild davon zu entwerfen. Einigen Anhalt dazu geben die Berichte der Zeitgenossen und der Stand der damaligen Technik, der, mangelhaft wie er war, nur ein einziges Verfahren gestattete. Zunächst ist wohl zu berücksichtigen, dass man in diesen früheren Jahrhunderten das Glas nur in kleinen Stücken zu bereiten verstand; man musste somit, handelte es sich um den Verschluss einer grösseren Oeffnung, denselben aus einzelnen Partikeln zusammensetzen. Dazu kam, dass weisses Glas nur schwer und so rein wie das heutige nicht zu beschaffen war. Farbloses Glas war schon bei den Römern geschätzter als das farbige[6]) und wie selten dasselbe noch im XII. Jahrhundert erzeugt wurde, beweist das Gleichniss „schwarz wie

---

p. 55 citirt eine Stelle bei *Plinius*, Hist. nat. l. XXX. nach welcher die Gallier die Kunst der Glasmacherei vor den Römern gekannt hätten.

[1]) *Didron* a. a. O. p. 52.

[2]) *Wackernagel*, S. 18. *Didron* a. a. O. Allerdings wurden dann im VIII Jahrhundert schon auch Deutsche zu demselben Zwecke berufen. *Wackernagel*, S. 11.

[3]) *Ferd. Keller*, Bauriss des Klosters S. Gallen. S. 13. *Ekkehard*, Casus S. Galli bei *Pertz*, Mon. Scr. II. 95 (ed. *Meyer v. Knonau* p. 134). Monachus Sangall. *Pertz* a. a. O. 21.

[4]) Sicque fenestrarum depinxit plana, colorum pigmentis laquear ec. *G. v. Wyss*, Geschichte der Abtei Zürich. Mittheilungen der antiq. Ges. in Zürich. Bd. VIII. Beilagen No. 9 p. 11.

[5]) Die Stelle abgedruckt bei *Lübke*, Kunsthistorische Studien p. 399 n. 2.

[6]) *Wackernagel*, S. 15.

Glas", das ein damaliger Dichter gebrauchte.[1]) Auch der Mönch Theophilus, der gleichzeitig etwa seinen Tractat über die Künste schrieb, lässt errathen, wie sehr die Kunst der Glasmacher dem Zufalle preisgegeben war[2]) und wirklich ist denn auch meistens von buntfarbigen Gläsern die Rede, wo des Fensterverschlusses der ältesten Kirchen gedacht wird. Dieser Umstand nun, dass das Glas nur in kleinen Partikeln und selten in farbloser Reinheit erhältlich war, führte von selbst darauf, dass man die ungleichen Theile nicht regellos aneinander fügte, sondern dieselben nach ihren verschiedenen Farben und Formen zum harmonischen Spiele zu vereinigen trachtete, zu Mustern, ähnlich denen, welche die Mosaiken an Wänden und Fussböden zeigten.[3])

Indessen, es war noch ein weiter Schritt, der von dieser schlichten musivischen Kunst zur eigentlichen Glasmalerei führte, denn erst die Vereinigung zweier Farben auf einem und demselben Stücke, die Erfindung einer Schmelzfarbe, die sich im Feuer durch einen chemischen Process mit dem Localtone verband, ermöglichte die Ausführung wirklicher Malerei. Wann und wo diese Erfindung gemacht wurde ist unbekannt.[4]) Früher glaubte man wohl, dass Deutschland dieser Ruhm gebühre und zwar gestützt auf ein oft genanntes Schreiben des Abtes Gozbert von Tegernsee (982—1001). In demselben dankt dieser Prälat einem Grafen Arnold für die Fenster, mit denen durch sein Zuthun die Klosterkirche geschmückt worden sei. Bis dahin, schreibt er, seien die Fenster nur mit alten Tüchern verhängt gewesen, jetzt strahle die Sonne durch das bunte Glas von Gemälden.[5]) Es scheint auch, dass dieser Erwerb nicht ohne Einfluss auf das künstlerische Leben im Stifte geblieben war, denn schon unter dem folgenden Abte wird in Tegernsee einer Glashütte gedacht, die für auswärtige Besteller Arbeiten lieferte.[6]) Ob nun freilich jene Fenster, deren Abt Gozbert

---

[1]) a. a. O. S. 16.

[2]) *Theophilus Presbyter*, Schedula diversarum artium. Deutsche Ausgabe von *Ilg* in den Quellenschriften für Kunstgeschichte. VII. Wien 1874 p. 106 u. f., vgl. auch *Wackernagel* a. a. O. und *Didron* XXIII. S. 219.

[3]) Von Benedict III., der 856 die Kirche S. Maria in Trastevere zu Rom erneuerte, heisst es: fenestras vero vitreis coloribus et *pictura musivi* decoravit. *Wackernagel*, S. 133 n. 92.

[4]) Jene oben S. 588 n. 4 citirte Stelle aus *Ratperts* Gedicht über das Zürcherische Fraumünster scheint mir denn doch nicht so unzweifelhaft das Vorhandensein wirklicher Glasmalereien zu bestätigen.

[5]) Die Stelle ist abgedruckt bei *Schnaase*, Gesch. d. bild. Künste. V. S. 544. Diese Glasgemälde sind leider nicht mehr vorhanden, was zu *Labarte* (Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la renaissance. Tome III. Paris 1865 p. 343) zu berichtigen ist.

[6]) *Wackernagel*, S. 22.

gedenkt, wirkliche Glasgemälde, oder bloss nach Art der Mosaiken aus einfarbigen Stücken zusammengesetzte Muster waren, ist nach dem allgemeinen Ausdrucke, den der Briefsteller gebraucht, nicht zu bestimmen.[1]) Umso deutlicher lautet dafür eine andere Kunde, die gleichzeitig etwa aus Frankreich gemeldet wird. Dort, in Reims, liess der neugewählte Erzbischof Adalbert († 989) seine Kathedrale mit Fenstern schmücken, auf denen, wie der Chronist berichtet, verschiedene Geschichten gemalt waren.[2])

Die Priorität der Franzosen in der Erfindung der Glasmalerei, welche diese Nachricht zu bestätigen scheint, ist nun freilich nicht unangefochten geblieben. Man wies darauf hin, dass Adalbert vor seiner Thronbesteigung Chorherr in Metz und ein Deutscher gewesen sei.[3]) Als solcher, wird angedeutet, möchte er zu seinem Unternehmen nicht französische, sondern deutsche Künstler, etwa aus Lothringen, berufen haben, wo denn eben damals die Emaillirkunst eine Ausbildung erreicht hatte, welche den Stand der französischen Technik bei Weitem übertraf. Allein dieser Annahme widerspricht die Fassung der betreffenden Stelle, in welcher, hätten fremde Künstler an diesem Werke sich bethätigt, diess sicher nicht mit Stillschweigen übergangen worden wäre. Sodann aber ist trotz der vielen und eingehenden Nachrichten, die gleichzeitig aus Deutschland über die künstlerischen Unternehmungen des Erzbischofs Willigis von Mainz und Bernwards von Hildesheim, sowie aus Lothringen über die Bestrebungen des Abtes Richard von Verdün überliefert sind, nicht Eine Kunde bekannt, die hier oder dort die Kenntniss der Glasmalerei verbürgte.[4]) Umgekehrt jedoch wird etwas später in Frankreich eines sehr geschickten Glasmalers, Rogerus von Reims, gedacht;[5]) sind in Frankreich die ältesten Werke dieser Technik erhalten[6]) und hebt noch ein deutscher Kunstschriftsteller des XII. Jahrhunderts die besondere Fertigkeit der Franzosen in der Glasmalerei hervor.[7]) Es ist diess der Presbyter Theophilus, dem wir die ersten und ein-

---

[1]) „per discoloria picturarum vetra".

[2]) „fenestris diversas continentibus historias". *Richerus*, Monachus S. Remigii historiarum libri. IV. Bei *Pertz*, Mon. Scr. III. 613.

[3]) *Labarte*, III. p. 343.

[4]) Dies behauptet wenigstens *Labarte* a. a. O. S. 344.

[5]) Chron. S. Huberti Andaginensis bei *Pertz*, VIII. p. 578.

[6]) Die Glasgemälde in der Kathedrale von Le Mans, Scenen aus den Legenden der hl. Gervasius, Prothasius und Stephanus darstellend, will *Didron*, Annales arch. XXIII. p. 50 noch aus dem XI. Jahrhundert datiren.

[7]) *Theophilus Presbyter*. In der Einleitung zum ersten Buche a. a. O. S. 11 heisst es: quicquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia. An einer anderen Stelle, lib. II. c. 12 S. 113 nennt er die Franzosen in hoc opere peritissimi und hebt a. a. O. ihre besondere Geschicklichkeit in der Verfertigung des blauen, grünen und purpurnen Glases hervor.

lässlichsten Nachrichten über diesen Kunstzweig verdanken. In seinem Werke, Schedula diversarum artium, dessen älteste in der Bibliothek zu Wolfenbüttel befindliche Handschrift aus dem XII. Jahrhundert zu stammen scheint,[1]) hat er ein ganzes Buch demselben gewidmet, in welchem er eine Reihe ausführlicher Recepte über die Bereitung des Glases, die Färbung und Verarbeitung desselben zu Fenstern und Gefässen mittheilt. In dieser Epoche also war die Kunst der Glasmalerei auch in Deutschland eingebürgert und ist wohl anzunehmen, dass sie hier nächst Frankreich am fruchtbarsten und entwickeltsten betrieben wurde.

Schon die ältesten Werke, mehrere Cyklen aus dem XII. Jahrhundert, die in Frankreich erhalten sind,[2]) zeugen von einem sehr eingehenden Verständnisse dieser Kunst. Was die moderne Technik in falschem Wetteifer mit der opaken Wand- und Oelmalerei verschmäht, die Rücksicht auf eine von dieser gänzlich verschiedene Licht- und Farbenwirkung, das haben die alten Meister mit feinem Sinne gewahrt. In der That, das lehrt schon der oberflächlichste Vergleich, sind es ganz andere Bedingungen, unter denen ein Glasgemälde zur Wirkung gelangt. Ein Oel- oder Frescobild bietet dem Lichte eine feste, undurchsichtige Fläche dar, auf dieser bleibt die Beleuchtung haften; ein Glasgemälde dagegen, wie denn dasselbe aus einer Summe transparenter Theile besteht, wird von dem äusseren Lichte durchdrungen und dadurch erhalten die Farben eine Intensität und eine Reflexionskraft, welche den Werth derselben als einen völlig veränderten erscheinen lässt. Es folgt daraus, dass hier die Quantität, die Wahl und die Zusammenstellung der Farben eine von der opaken Malerei sehr verschiedene sein muss.

Betrachtet man die Glasgemälde aus der besseren Zeit des Mittelalters, so fällt es zuvörderst auf, dass grosse einfarbige Flächen, wie sie die Oel- und Frescomalerei unter Umständen duldet, stets vermieden wurden; die Künstler fühlten, dass durch dieselben die harmonische Gesammtwirkung beinträchtigt wurde, und wirklich zeigt diess so oft der Anblick gewisser moderner Glasmalereien; ihre grelle und doch so fadenscheinige Wirkung und die zudringlichen Reflexe, die sie in weiter Umgebung verbreiten, das sind Gebrechen, die sich lediglich aus der Unkenntniss oder Missachtung jener Regel erklären. Den Künstlern des Mittelalters war es ferner bekannt, dass die Kraft der einzelnen Farben je nach dem Grade ihrer Ausstrahlung eine sehr verschiedene ist und dass folglich, sollte eine harmonische Wirkung erreicht werden, die Zusammenstellung der Töne sich wesent-

[1]) *Ilg* a. a. O. S. VI.

[2]) In Deutschland sind es nur die Glasgemälde im Dom zu Augsburg, die noch aus dem XII. Jahrhundert zu stammen scheinen. Die französischen Glasgemälde des XII. Jahrhunderts sind aufgezählt bei *Viollet-le-Duc,* Dictionnaire. V. 390.

lich nach diesen optischen Eigenschaften zu richten habe. Es handelte sich also darum, eine möglichst ebenmässige Wirkung aller Töne zu erzielen, diejenigen, deren Kraft eine geringere ist, mit allem Aufwande in Effect zu setzen, die Wirkung anderer dagegen in gewisse Grenzen zu bannen, das heisst der allzukräftigen Ausstrahlung durch entsprechende Gegensätze zu begegnen. Blau z. B., das vermöge seiner starken Leuchtkraft die umgebenden Farben leicht mit einem kalten Reflexe zersetzt, pflegte man von diesen durch neutrale Einlagen zu isoliren, sei es durch einen hellen Purpur, eine weisse Bordüre oder durch eine rothe, gefolgt von Weiss, das jener vermöge seiner ebenfalls sehr kräftigen Wirkung den nöthigen Halt verlieh. Blau nimmt überhaupt eine hervorragende Stelle in den mittelalterlichen Glasgemälden ein; es ist gleichsam das Licht in der Harmonie der Farben, wenige Partikel genügen, um dem Bilde eine überraschende Transparenz und Tiefe zu verleihen, während ohne dieselben der Anblick ein roher und verworrener wäre. Diesem feinen Takte, der die Wahl und Zusammenstellung der Farben bestimmte, entspricht die Nüancirung der einzelnen Töne. Wir sehen z. B., dass Blau, je nachdem dasselbe als Grund, zu Ornamenten oder figürlichen Compositonen diente, in sehr verschiedenen Abstufungen zur Verwendung gelangte. Aehnliche Nüancen zeigen Weiss und Purpur, Grün, Gelb und Roth.

Indessen diese Abstufung beschränkte sich keineswegs auf die Localfarben; auch die Zeichnung, die in Schmelzfarben hinzukam, wurde als ein wirksames Mittel zur feineren Nüancirung benutzt. Bekanntlich war eine schwarze oder dunkelbraune Tinte, das sogenannte Schwarzloth, die einzige Auftragfarbe, welche den Glasmalern vor der Mitte des XIV. Jahrhunderts zur Verfügung stand.[1]) Dieses Schwarzloth diente zur Zeichnung und zur Modellirung der einzelnen Körpertheile, der Gewänder und Ornamente, die bald in compacten Tönen, bald nur in leichter Schraffirung aufgetragen wurde; endlich aber ward diese Farbe in ausgedehntem Maasse zur Detaillirung der Hintergründe benutzt, und zwar in einer Weise, die wiederum viel dazu beitrug, die Bedeutung der einzelnen Farben zu verstärken und ihren gegenseitigen Einklang zu regeln. Es geschah diess dadurch, dass man die einzelnen Bestandtheile des Grundes nach einem bestimmten Zuschnitte formte und sie alsdann vermittelst der bleiernen Fassung zu einem gewöhnlich rautenförmigen Muster verband. Einfarbige Gründe nun würden kaum einen günstigen Eindruck geboten haben, denn nicht bloss wäre durch dieselben das Gleichgewicht der übrigen Farben in Frage gestellt, sondern es zeigt sich auch, dass die Intensität gewisser

---

[1]) Das Recept dazu giebt Theophilus im 19. Capitel des zweiten Buches. *Ilg*, S. 122.

Töne eine um so grössere ist, je bestimmter und kräftiger dieselben durch dunkle Zwischentheile unterbrochen werden. Es gilt diess besonders vom Roth, das, um günstig, in voller Gluth zu wirken, nur parcellenweise zum Vorschein kommen darf. Auch für Blau ist diese Behandlung zu empfehlen, hier freilich aus einem anderen Grunde, als ein Mittel nämlich, um die allzu starke Lichtwirkung zu brechen und dieselbe der Kraft der übrigen Farben gleich zu stellen. Das Verfahren, dessen man sich hiezu bediente, war übrigens ein sehr einfaches: jede Raute wurde soweit mit Schwarzloth gedeckt, dass die durchscheinende Localfarbe sich auf eine in der Mitte ausgesparte Rosette, einen Vierpass u. dgl. beschränkte, wobei dann selbstverständlich die Grösse dieses transparenten Kernes sich je nach dem Werthe richtete, den die betreffende Farbe im Verhältniss zu anderen erhalten sollte.[1])

Dieselben Gesetze gelten für die figurirten Theile, die Ornamente u. s. w., die sich von dem bemusterten Grunde abheben. Die Umrisslinien, welche die einzelnen Theile begrenzen, wurden auf dem Carton vorgezeichnet und danach die Stücke zugeschnitten. Ebenso pflegte man wohl die Hauptlinien, welche die innere Zeichnung bilden, die kräftigsten Falten z. B., auf dem Carton zu entwerfen, so dass sie von dem Arbeiter nur durchgezeichnet zu werden brauchten, und ihm als Norm für die Ausführung dienten. Diese geschah aber erst, nachdem die einzelnen Glasstücke zugeschnitten waren und zwar in einer sehr einfachen Weise, die freilich wiederum das feine Verständniss des Stoffes und der Technik bekundet. Allzu kräftige, compacte Schatten waren nicht zu gebrauchen, weil sie, von einiger Entfernung gesehen, zu blossen Flecken wurden. Theophilus giebt daher eine einlässliche Beschreibung des Verfahrens, dessen sich die Künstler bei der Schattirung zu bedienen hatten, und empfiehlt dabei drei verschiedene Abstufungen, die je nach der Kraft, die man beanspruchte, eine wirksame und doch transparente Modellirung gestatteten.[2]) Umgekehrt waren aber auch sehr schwache Züge nicht zu gebrauchen, weil sie neben den glänzenden Farben verschwammen und sich dem Auge des Fernerstehenden gänzlich entzogen. Man bediente sich also einer kräftigen Zeichnung, die in wenigen Strichen keck, und flüchtig wohl auch, aber niemals gefühllos, sondern stets mit feiner Berechnung des decorativen Effectes entworfen wurde. Manche Einzelnheiten nehmen sich desshalb, in der Nähe betrachtet, sehr roh und willkürlich aus, Hände und Finger z. B., die weiss oder rosenroth aus dem schwarzen Grunde ausgespart sind, erscheinen ausser-

---

[1]) Sehr feine Beobachtungen hierüber theilt *Viollet-le-Duc*, Dictionnaire. V. p. 386 u. ff. mit.

[2]) *Theophilus* a. a. O. Cap. 20 u. 21.

ordentlich lang und mager, in einiger Entfernung betrachtet, gewinnen sie ihre natürliche Form, die Silhouette ist klar, die Bewegung dreist und correct, weil die Ausstrahlung der Farben jenen scheinbaren Fehler vollkommen ausgleicht. Ein solches Verfahren erklärt es, dass die einzelnen Darstellungen trotz der Kleinheit des Maassstabes so deutlich sichtbar und klar entwickelt sind, denn je nach dem Maass der Bewegung, welches der Künstler in seinen Gestalten auszudrücken hatte, richtet sich auch die Nothwendigkeit der Uebertreibung; sie ist geringer in solchen Gestalten, die in ruhiger, einfacher Haltung erscheinen, umso kräftiger, je lebendiger und vielgestaltiger die Scenerien sind; hier galt es mit dem Lichte zu spielen und dem Ueberschusse desselben mit allen Mitteln zu begegnen, welche den Effect versprachen, den diese Werke von dem ihnen angewiesenen Standpunkte gewähren sollten.

Dieser vorwiegend decorativen Tendenz entspricht denn auch die Anordnung der Gegenstände in dem gegebenem Raum, die zuvörderst freilich durch die Eigenthümlichkeiten der Technik bestimmt und geregelt wurde. Der Umstand zunächst, dass es unmöglich war, auf einer und derselben Partikel mehrere Farben aufzutragen, brachte es mit sich, dass jedes Glasstück durch Blei gefasst werden musste, auch war es nöthig, dieses kunstreiche Gefüge vor dem Winde zu schützen, dessen Wirkungen umso verderblicher wurden, je grösser die Angriffspunkte, das heisst die dem Sturme preisgegebenen Flächen waren. Man kam also darauf, die Fenster durch eiserne Querstangen in eine Anzahl von Feldern zu theilen, nach denen sich nunmehr von selbst die Grösse der Gegenstände richtete. Wie nämlich die dunklen Züge der Verbleiung als Umrisse und Hauptlinien der Zeichnung, so konnten diese Stangen ihrerseits zu einer sehr wirksamen Umrahmung der grösseren Flächen benutzt werden.

Neben diesen structiven Bedingungen waren es sodann die Rücksichten auf die Technik der Malerei, die nicht minder als jene die Aufmerksamkeit des Componisten erforderten. Bei den Mitteln, die ihm zur Verfügung standen, konnte eine perspectivische Täuschung unmöglich erreicht werden. Sie war aber auch desshalb ausgeschlossen, weil die Kleinheit des Maassstabes einer detaillirten Ausführung wehrte, eine solche würde die Deutlichkeit der Composition und die Harmonie der Farben empfindlich beeinträchtigt haben. Aus denselben Rücksichten war endlich eine allzu starke Häufung der Gestalten zu vermeiden und galt es somit, wenn es sich um die Darstellung grösserer Cyklen handelte, dieselben in einzelnen scharf gesonderten Gruppen vorzuführen und zwar in der Weise, dass jede derselben, sei es architektonisch, oder, wie diess ursprünglich der Fall war, durch ein einfaches Medaillon umrahmt wurde. So entwickelte sich aus diesen technischen Bedingungen ein Stil, dessen Wesen, im Gegensatze zu

der körperlichen Rundung, welche die Oel- und Frescomalerei für ihre Gestalten erstrebt, recht eigentlich auf der Flächendarstellung beruht. Es erklärt sich daraus, dass man bis zum XV. Jahrhundert auf jede Darstellung eines natürlichen Hintergrundes verzichtete. Man wählte statt dessen ein einfaches teppichartiges Muster, und zwar als Grund für die figürlichen Darstellungen, wie zur Füllung der äusseren zwischen den Medaillons befindlichen Flächen. Solche Muster sind entweder aus lauter gleichfarbigen und mit Schwarzloth bemalten Stücken zusammengesetzt, oder es bestehen dieselben aus ungleichen Theilen, die aber, rothe und blaue z. B., niemals unmittelbar nebeneinander gefügt, sondern stets durch neutrale Einlagen, durch weisse Streifen etwa, getrennt sind. Derselben Farbe bediente man sich zur Umrahmung der einzelnen Medaillons, und pflegte man auch die äusseren Flächen durch einen solchen Streifen von den dunklen Massen der Pfosten und Fensterleibungen zu isoliren.

Im Einklange mit diesen Gesetzen regelt sich endlich der Stil der figürlichen Darstellungen. Auch hier galt es, so viel als möglich den Schein einer Flächendecoration zu retten, war es mithin eine natürliche Consequenz, dass man auf jede plastische Illusion verzichtete und selbst da, wo architektonische Motive, Baldachine u. dgl. zur Darstellung kamen, die Andeutung fester körperlicher Formen unterliess. Hinwiederum freilich war es nöthig, mit einer farbenprächtigen Umgebung zu concurriren und dieser gegenüber die freie Geltung der figürlichen Compositionen zu wahren. Indessen stand auch dieser Anforderung kein Hinderniss entgegen. Die Möglichkeit, derselben zu entsprechen, wurde vielmehr erleichtert durch die dem Mittelalter eigenthümliche Fähigkeit, die inhaltsreichsten Momente mit einer verhältnissmässig geringen Zahl von Figuren gleichsam symbolisch darzustellen. Indem es dabei nämlich vor Allem auf ein kräftiges Geberdenspiel und mitunter sogar auf ein übertriebenes Maass der Bewegungen ankam, bot sich mit Hülfe derselben ein Mittel, die einzelnen Gestalten in kräftiger Silhouette vorzuführen und, weil die Zahl derselben stets eine geringe war, sie umso wirksamer von dem gemusterten Grunde abzuheben.

Man sieht aus alledem, wie gründlich diese mittelalterlichen Künstler ihre Aufgaben erfassten und mit wie grosser Meisterschaft sie die eigenartigen Vorzüge des Stoffes und der Technik zur Verwendung brachten.

Es lässt sich darüber streiten, ob ein solches Gelingen die Folge wissenschaftlicher Studien, oder bloss ein Resultat der praktischen Erfahrung und althergebrachter handwerklicher Ueberlieferungen war. Sicher ist es jedoch, dass weder die eine, noch die andere Hülfe auf die Dauer sich wirksam und ausreichend erwiesen hätte, ohne den festen Takt, das Formgefühl und den ausgeprägten Farbensinn, den das Mittelalter auf allen Gebieten des künstlerischen und kunsthandwerklichen Schaffens bewährte.

Leider ist uns selten mehr der Anblick eines Innenraumes mit seinem ganzen ursprünglichen Fensterschmucke vergönnt, wo dies aber der Fall ist, da gewährt es dem denkenden Beobachter einen hohen Genuss, die Beziehungen zu ergründen, auf welchen die ausserordentliche Gesammtwirkung dieser Werke beruht. Wie in allen Schöpfungen mittelalterlicher Kunst tritt auch hier das Bestreben zu Tage, durch einen rhythmischen Wechsel von Formen und Farben das Auge zu fesseln. Schon im Einzelnen ist diese Tendenz zu beobachten, in dem wohlabgewogenen Verhältnisse zwischen den figürlichen und ornamentalen Parthien. Pflegte man jene bis zum XV. Jahrhundert stets medaillonartig, oder mit architektonischen Motiven zu umrahmen, so bildet die weitere Umgebung den Grund, von dem sich die Bilder mit ihrer Einfassung als selbständige Einlagen abheben. Niemals nun, wie beschränkt die Mittel auch sein mochten, hat sich der Künstler mit einem einfarbigen Muster begnügt, sondern stets für einen effectvollen Farbenwechsel zwischen dem äusseren Plane und dem inneren Grunde der figurirten Felder und Medaillons gesorgt.

Diese Gesetze einmal festgestellt, bot sich auf Grund derselben der Anlass zu den mannigfaltigsten Combinationen dar. Wie sinnreich und einfach aber die Mittel waren, deren sich die Künstler dazu bedienten, zeigt uns eines der schönsten und gelungensten Beispiele, der Fensterschmuck in der ehemaligen Klosterkirche zu Königsfelden. Der Chor, in dem sich diese Glasgemälde befinden, ist ein langgestreckter Bau mit dreiseitigem Abschlusse, wobei die Fenster derart vertheilt sind, dass deren drei im Polygon und vier derselben in jeder der beiden Langseiten sich öffnen. Der Inhalt der Darstellungen besteht theils in Einzelgestalten, theils in figurenreichen Compositionen, die bald von Medaillons, bald von gothischen Architekturen umrahmt und bekrönt sind. Nirgends nun, wie gross die Mannigfaltigkeit der figürlichen und ornamentalen Motive erscheint, herrscht Willkür oder Zufall, sondern der Künstler benutzte diese Gegensätze, um mit Hülfe derselben gleichsam eine architektonische Gliederung durchzuführen. Deutlich hat er zunächst den Beginn und den Abschluss des Ganzen dadurch ausgedrückt, dass er die beiden Fenster am Westende und das mittlere des Chorpolygons übereinstimmend mit einer Reihenfolge von Rundmedaillons versah. Es folgen sodann die Fenster in den Schrägseiten des Chores und das zweitnächste Paar an den Langwänden mit einem Aufbau von gothischen Baldachinen, wogegen die vorwärts und rückwärts, mithin dem Polygon und dem Anfang zunächst befindlichen Paare wiederum Medaillons enthalten, die hier aber complicirter und paarweise verschieden gestaltet sind. Dieser Rhythmus der Formen wird endlich verstärkt durch eine ebenso sinnreiche Verschiebung der Farben, so

nämlich, dass von je zwei gegenüberliegenden Fenstern das Eine Blau für die äussere Musterung und Roth für den Grund der Figuren, das Andere dagegen diese Farbenstellung in umgekehrter Weise zeigt. Erst in den vier östlichen Fenstern, zu Seiten des Chores, hört dieser Wechsel auf, und zwar mit vollem Rechte, indem hier, wo der Bau im centralen Gleichgewichte seinen Abschluss erreicht, die Lösung der decorativen Gegensätze eine entsprechende Gegenwirkung erfordert.

Wie geistreich und glänzend ein solches Spiel erscheint, es setzte auch seinerseits eine entsprechende Folie voraus, denn unmöglich war es, dass sich dasselbe mit einer absolut farblosen Umgebung vertrug. Es war deshalb günstig, dass die Architektur die Mitwirkung der Malerei beanspruchte, und zwar in einer Weise, die zumal seit der Zeit, da die Gothik ihre Herrschaft erlangt hatte, sehr wesentlich dazu beitrug, den Eindruck einer harmonischen Gesammtwirkung zu verstärken, denn auch hier, in der Bemalung der einzelnen Bauglieder, giebt sich als leitender Grundsatz das Streben nach einer rhythmischen Farbenverschiebung zu erkennen.

Man sieht aus alledem, wie der Vollwerth dieser Schöpfungen recht eigentlich auf der Wechselwirkung beruht, zu der sie sich als Theile eines höheren Systems verbinden. In der That, man muss sich die Pracht der übrigen Ausstattung vergegenwärtigen: den Glanz der kostbaren Metalle, die buntfarbigen Teppiche, die Wand und Fussboden schmückten; die Ausstattung der architektonischen Theile, der Statuen und anderer Bildwerke, die sammt und sonders in Gold und Farben prangten, das Alles belebt durch den Pomp der gottesdienstlichen Ceremonien, umflossen von magischem Lichte, das mit buntfarbigem Wiederschein auf den Wolken von Weihrauch erzitterte, und man lernt es verstehen, mit welcher Gewalt dieser tausendstimmige Einklang von Formen und Farben Aug und Gemüth ergreifen musste.

Unser Auge freilich ist an solchen Reichthum nicht mehr gewöhnt, und wo wir ihn schauen, drängt sich leicht der Gedanke auf, dass all die Pracht nur dazu diene, um das Gemüth im mystischen Dämmerscheine dieser Hallen zur andächtigen Scheu und ascetischen Frömmigkeit zu stimmen. Allein diese Auffassung war dem Mittelalter fremd. Der Reiz, den die Zeitgenossen an solchen Werken empfanden, war weit entfernt von einer künstlichen Stimmung, vielmehr derjenige einer heiteren natürlichen Schönheit, einer Pracht, die ihnen die Kirche gleichsam als Abbild einer verklärten Welt erscheinen liess. Ueberall, wo wir die Dichter von den Glasgemälden reden hören, stimmt ihr Ausdruck in dem Lobe des fröhlichen Glanzes überein, und die Vergleiche, die sie dabei anstellen, weisen auf einen empfänglichen Sinn für die Schönheiten der Natur

zurück.[1]) Theophilus, wo er einmal von der künstlerischen Ausstattung der Kirchen spricht, hält die Pracht der Farben an Wänden und Decken mit den Blumen des Frühlings, mit dem Grün in Wald und Flur zusammen, er nennt sie ein Bild des Paradieses und fordert den Beschauer auf, dass er bei Anblick derselben die Wunder der Schöpfung lobpreise. Diese Auffassung zeigt, dass die Farbenlust recht eigentlich der Ausfluss einer freien, natürlichen Stimmung war, „sie war, wie Schnaase sich ausdrückt, das vermittelnde Element zwischen der kirchlichen Strenge und der überströmenden Jugendkraft des Zeitalters. Gerade durch diese Verbindung wurde die Kunst des Mittelalters so stark und so wirksam; sie war erhaben und doch populär, der strenggläubige ernste Mönch und der lebensfrohe, jugendlich kräftige Laie, die scholastische Kirchenlehre und Symbolik und die Naturgefühle, welche den ritterlichen Sänger erfüllten und im Volksliede einen ahnungsvollen Ausdruck hatten, fanden in ihr gleiche Befriedigung; alle Extreme waren in dem wunderbaren Accorde ihrer vielfarbigen Pracht verschmolzen und versöhnt“.[2])

Der ältesten Glasgemälde, welche die Schweiz besitzt, ist bereits gedacht worden, es sind diejenigen von Lausanne und Wettingen. Die Technik erscheint hier noch als eine sehr einfache; alle Gläser sind in der Masse gefärbte, sogenannte Hüttengläser, sehr stark und wenig durchscheinend. In den Bildern von Lausanne beschränkt sich die Darstellung auf wenige Töne, in den Wettinger Glasscheiben fehlt sie ganz. Alle Hintergründe sind einfarbig blau, ohne aufgemalte Ornamente, was sich wohl nur aus dem kleinen Maasstaabe erklärt, in welchem hier wie dort die figürlichen Darstellungen gehalten sind, denn anderswo, in Frankreich z. B., das zeigen die umfangreicheren Werke, die hier aus dem XIII. Jahrhundert stammen, hatte schon damals ein Uebergang zu reicheren Formen stattgefunden. Es hing dies mit dem Fortschritte der Architektur zusammen, die, seitdem die Gothik ihre volle Ausbildung erreicht hatte, der Glasmalerei einen weiteren Spielraum gestattete. Freilich hatte dieses neue System hinwiederum eine Aenderung der Composition zur Folge, indem man jetzt öfters auf die ältere Eintheilung in einzelne Medaillonfelder verzichtete und statt dessen die schmalen Räume zwischen den Pfosten mit grossen statuarischen Einzelgestalten schmückte, die von solchen Architekturen, Baldachinen und dgl. von oft ungebührlicher Grösse überragt werden. Auch der Grund, von dem sich diese Gestalten abheben, wurde zunehmend

---

[1]) Einzelne Stellen bei *Lübke*, Kunsthistorische Studien S. 403 u. f. u. bei *Schnaase*, Gesch. der bild. Künste V. 559. Auch die Prediger des Mittelalters benutzten die Glasgemälde gern als Anknüpfungspunkte zu ihren Reden. Vgl. *Wackernagel* p. 41 u. f.

[2]) Gesch. der bild. Künste. V. S. 560.

reicher gebildet, derart, dass sich derselbe öfter aus mehreren Farben zusammensetzt.

An grösseren Werken aus diesem Zeitraume kann es auch hier zu Lande nicht gefehlt haben,[1]) indessen sie alle sind dem Vandalismus der Bilderstürmer und der Neuerungssucht der späteren Jahrhunderte zum Opfer gefallen. Erst aus den zwanziger Jahren des XIV. Jahrhunderts stammt der älteste unter den umfangreichen Cyklen, welche noch erhalten sind. Diese Glasgemälde befanden sich ehedem in dem Cistercienserkloster Hauterive bei Freiburg, wo sie das grosse Fenster an der Ostwand des Chores schmückten.[2]) Als dann aber im Jahre 1848 die Aufhebung des Stiftes erfolgte, wurden sie von dort entfernt und schliesslich 1856 in S. Nicolas zu Freiburg untergebracht, wo sie in den beiden Fenstern an den Schrägseiten des Chores zu sehen sind. Es ist diese Versetzung im höchsten Grade zu beklagen, denn nur in ihrem ursprünglichen Zusammenhange und inmitten der Umgebung, für welche der Künstler sie schuf, sind dergleichen Werke richtig zu beurtheilen. Hier vollends ist der Schaden ein doppelter, denn nicht bloss ist in Folge dieser Uebertragung der ursprüngliche Zusammenhang eines cyklisch geordneten Ganzen für immer zerstört, sondern man war auch, um diese Werke ihrer jetzigen spätgothischen Umgebung anzupassen, zu einer Reihe schonungsloser Proceduren gezwungen, zu Aenderungen, welche die Entfernung mancher charakteristischer Details und moderne Ergänzungen von sehr zweifelhaftem Werthe zur Folge hatten. Leider ist der ursprüngliche Zusammenhang des Ganzen nicht mehr bekannt und der jetzige ein so willkürlicher, dass wir nur die Einzelnheiten, aber nicht mehr die Hauptsache selbst, die Composition zu beurtheilen vermögen. Aus Allem ergiebt sich indessen, dass dieselbe noch wesentlich auf dem älteren Principe beruhte, indem die sämmtlichen figürlichen Darstellungen: Einzelgestalten und Historien jeweilig von besonderen Medaillons umrahmt sind. Architektonische Motive, insofern die jetzt

---

[1]) Schon zu Ende des XIII. oder Anfang des XIV. Jahrhunderts tauchen die Namen einzelner Glasmaler auf. So wird der Dichter *Boppe* von Basel in den Meistersingern ein Glasbrenner genannt. *Wackernagel* a. a. O. S. 29 u. ff. Ebenfalls in Basel erscheint zu Ende des XIII. und Anfang des XIV. Jahrhunderts „*Joh. de Wintertur* ein glaser." Basel im XIV. Jahrh. S. 38 n. 1. und ein Glasmaler Namens *Menlin* 1373. Basler Taschenbuch, herausg. von Dr. *W. Th. Streuber* 1852. S. 250. 1856. S. 170.

[2]) In dem Nekrologium der Abtei, 1680, heisst es: „Mai 15, anno Domini 1327 obiit reverendus Dominus Abbas Petrus de Henneberg dictus Rich..... hic curavit fieri fenestras retro majus altare." Und in einem Urkundenverzeichnisse von Altenryf, Fol 1 No. 21: „Petrus Dives de Friburgo 1322 fenestras interioris Chori fieri curavit." Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Neue Folge. Bd. VIII. 1861. p. 156.

vorhandenen als Reste oder Nachbildungen zerstörter Originale zu betrachten sind, beschränkten sich auf die obersten Parthien, wo sie unterhalb der Maasswerke den krönenden Abschluss der Hauptfelder bildeten. Darunter zeigt jedes der beiden Fenster drei grosse Rundmedaillons, welche zusammen 18 Einzelgestalten, die Apostel, S. Bernhard, Franz von Assisi und andere Heilige enthalten, und schliesslich zu unterst, in modern gothischer Umrahmung, paarweise über einander geordnet, sechs kleinere Medaillons von ovaler Form mit Scenen aus der Jugendgeschichte Christi im nördlichen und Passionsbildern in dem gegenüber befindlichen Fenster. Der Grund der Fenster ausserhalb der Medaillons ist roth, indessen beschränkt sich dasselbe auf wenige Partikel. Jedes der grossen Medaillons ist nämlich von vier kleineren Kreisen umgeben, die auf einfarbig grünem Grunde die Halbfigur eines Propheten enthalten. Die Zwischenräume füllt ein kräftig stilisirtes Ornament von weissen und gelben Weinranken. Ebenfalls einfarbig, grün und roth, ist der Grund der historischen Compositionen, während die Hauptgestalten der Apostel und Heiligen von bunter Musterung sich abheben, die abwechselnd aus rothen und grünen oder blauen Rauten mit weissen und gelben Einlagen besteht. Abgesehen von einer guten decorativen Wirkung ist der künstlerische Werth dieser Arbeiten ein ziemlich mittelmässiger. Die Hauptgestalten sind leblos steif, ihre Bewegungen conventionell und die Gewänder ohne Rücksicht auf dieselben nach handwerklichen Regeln drapirt, wobei schon deutlich der beginnende Manierismus des XIV. Jahrhunderts zu erkennen ist. Auch die technische Behandlung ist derb und flüchtig. In den Gewändern beschränkt sich die Modellirung auf wenige keck hingeworfene Halbschatten, in den nackten Theilen fehlt sie ganz, ebenso verzichtet der Künstler auf eine nähere Detaillirung der Stoffe; Gesichter und Haare z. B. sind einfarbig rosenroth und die letzteren bloss durch eine wellenförmige Zeichnung mit schwarzen Linien angedeutet.

Viel bedeutender und umfangreicher ist ein zweiter Cyklus, in welchem die Schweiz sich rühmen darf, eine der hervorragendsten Leistungen zu besitzen, welche die Glasmalerei des XIV. Jahrhunderts überhaupt hinterlassen hat. Es sind dies die schon erwähnten Glasgemälde zu Königsfelden im Aargau.[1]) Die Verfertiger derselben sind unbekannt, dagegen ist es Kinkels umsichtiger und scharfsinniger Untersuchung gelungen, den Zeitraum festzustellen, in welchem diese Werke entstanden sein müssen. Stif-

[1]) Denkmäler des Hauses Habsburg in der Schweiz. Das Kloster Königsfelden. Geschichtlich dargestellt von *Th. v. Liebenau*, kunstgeschichtlich von *W. Lübke*. Herausgegeben von der antiquarischen Gesellschaft in Zürich 1867. Mit Abbildungen sämmtlicher Glasgemälde in guten Farbendrucken und Lithographien.

tungen österreichischer Herzöge und Herzoginnen, deren Portraitgestalten theilweise jetzt noch in den untersten Feldern zu sehen sind, wurden sie nicht gleichzeitig, sondern succesive im Verlaufe wenigstens zweier Decennien beschafft, in einem Zeitraum, der vor 1324 begann und spätestens mit dem Jahre 1351 schloss.[1])

Von den 11 Fenstern haben deren acht ihren Bilderschmuck so gut wie vollständig erhalten. An der Südseite dagegen fehlen in einem Fenster die Glasgemälde fast ganz, ein zweites hat kaum die Hälfte und ein drittes nur wenige Figurenscheiben mehr aufzuweisen, ist dagegen mit prächtigen Teppichmustern geschmückt, die ohne Zweifel einst anderswo, etwa im Langhause prangten.[2])

Jedes Fenster wird durch die steinernen Pfosten in drei hohe und schmale Theile zerlegt; der Künstler war deshalb gezwungen, seine Compositionen in entsprechender Weise zu gliedern, und zwar derart, dass er jedesmal die Mitte zur Darstellung der hervorragendsten Ereignisse und Personen, die seitlichen Felder dagegen dazu benutzte, um hier die erklärenden Nebenepisoden, den Chor oder einzelne Heilige in statuarischer Ruhe vorzuführen. Von sämmtlichen Fenstern sind es nur zwei, deren Schmuck aus Einzelfiguren, den feierlichen Gestalten der Apostel, besteht, die übrigen enthalten mehr oder weniger figurenreiche Compositionen, die bald von Medaillons, bald von Architekturen umrahmt und bekrönt sind. Im ersteren Falle umfasst die Umrahmung jedesmal die sämmtlichen drei Felder, wogegen die architektonische Gliederung aus einer denselben entsprechenden Zahl von Spitzgiebeln besteht (Fig. 159).

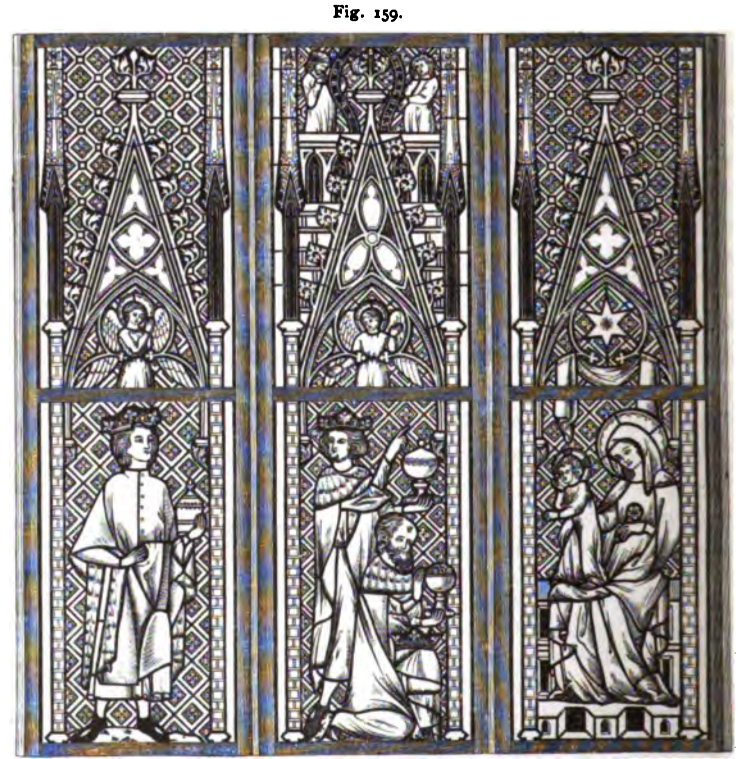
---

[1]) *G. Kinkel*, in der Augsburger Allgemeinen Zeitung. (Beilagen) vom 13., 14., 16., 20. und 21. Oktober 1868. Ueber die Datirung der einzelnen Fenster handeln speciell die beiden letzten Nummern. Eines der ältesten, das wohl bald nach der Gründung des Klosters erstellt wurde, ist dasjenige mit der Legende der hl. Anna. Es folgt dann der Zeit nach das Apostelfenster an der Nordseite, dessen Entstehung zwischen 1320 und 1324 (1327) gesetzt werden kann und das Clarenfenster, das nach 1326 und wahrscheinlich vor 1336 gestiftet wurde; endlich das jüngste, dessen Alter sich ermitteln lässt, dasjenige mit der Legende Johannes des Täufers und der hl. Katharina, dasselbe muss zwischen 1349 und 1351 gemacht worden sein.

[2]) Auch Reste gleichzeitiger Grisails sind als nachträglich in die Chorfenster verflickte Theile bei Anlass der letzten durch Herrn Glasmaler J. R. Müller vorgenommenen Restauration entdeckt worden. Auch diese mochten ursprünglich das Langhaus geschmückt haben, wobei dann jene bunten Muster unten in den Fenstern der Abseiten, die Grisails in den Oberlichtern ihre Stelle gefunden haben mögen. Beachtenswerth ist in jenen Grisails die Anwendung von Silbergelb, ein neuer Beweis, dass diese Farbe, die übrigens auch in den Chorfenstern (so in der Legende von St. Franciscus an einem Buche) nachzuweisen ist, schon den Glasmalern des XIV. Jahrhunderts bekannt war.

Der Zusammenhang der Darstellungen ist in allen Fenstern derjenige, dass die Reihenfolge der Begebenheiten von unten beginnt und dann in chronologischer Weise nach oben sich fortsetzt. Dazwischen fehlt es wohl nicht an erklärenden Nebenfiguren, die sinnig als Bindeglieder und zur Belebung des Ornamentgrundes benutzt wurden. Anmuthige Engel und heilige Jungfrauen umgeben die Scenen aus dem Leben der hl. Anna, jene als Vermittler zwischen den einzelnen Medaillons und diese zur Seite derselben in ruhiger Haltung die Zwickel füllend. Anderswo, in den Fenstern, welche die Scenen aus der Jugendgeschichte des Heilandes und die

Fig. 159.



Glasgemälde in Königsfelden.

Vorgänge nach der Passion enthalten, erscheinen jedesmal über den mittleren Giebeln die Halbfiguren zweier Propheten, und wiederum dieselben Gestalten zwischen den Passionsbildern hier, gleich diesen, von kreisrunden Medaillons umgeben.

Was die Wahl des Stoffes für die einzelnen Fenster betrifft, so dürften dabei persönliche Rücksichten auf die hohen Besteller nicht unbeachtet geblieben sein. Es erklärt sich daraus die auffallende Verbindung zweier

Legenden, derjenigen des Täufers und der hl. Katharina von Alexandria, welche letztere als Patronin dreier Fürstinnen des österreichischen Hauses und jener als Namensheiliger der herzoglichen Stifterin besonderer Verehrung würdig erschienen. Aehnlich ist wohl das S. Annenfenster als eine Stiftung zum Gedächtnisse der gleichnamigen Ahnfrau, der Gemahlin Rudolfs von Habsburg und Grossmutter der Königin Agnes zu betrachten. Dennoch gelang es, diese einzelnen Cyklen in einem Zusammenhange zu verbinden, der sich, was Feinheit der Beziehungen betrifft, mit dem Rhythmus der Formen und Farben in vollkommen ebenbürtiger Weise vermählt.

Den Kern des Ganzen bilden die drei Fenster des Chorschlusses mit den Darstellungen aus der Geschichte des Heilandes. Das Erste derselben enthält die Begebenheiten aus der Jugend Christi von der Verkündigung bis zur Taufe im Jordan, das Altarfenster die Leidensgeschichte und das folgende, zur Rechten, die Vorgänge nach der Passion von der Auferstehung bis zur Ausgiessung des hl. Geistes. In mehr oder weniger engem Zusammenhange mit diesen Hauptbildern stehen sodann die übrigen Darstellungen: die Geschichten des Täufers und der Maria,[1]) die sich in sinniger Weise, jene als Vorbegebenheiten, der Jugendgeschichte und diese den Thaten des verklärten Heilandes anschliessen. Die folgenden Fenster sind den Aposteln geweiht,[2]) die gleich bedeutsam als Träger der Kirche wie künstlerisch hervorragend in ihrer feierlichen Ruhe und überragt von prächtigen Baldachinen gewissermaassen eine Pause bilden in der bunten Fülle figurenreicher Scenerien. Eben desshalb sind denn auch diese gleichartigen Gestalten einander gegenübergeordnet, während rückwärts wieder die diagonale Verschiebung der Scenerien eintritt, derart, dass die Legende der beiden Ordensheiligen und die Geschichte S. Pauls[3]) mit derjenigen der hl. Anna in den kreuzweise gegenüber befindlichen Fenstern wechseln.

Ihrer technischen Haltung nach gehören diese Werke noch der ältern Richtung an. Die Mittel, welche den Künstlern zur Verfügung standen, waren sehr einfache. Ausser einem stark ins Grüne spielenden Weiss, das spärlich in den Gewändern, am ausgiebigsten für die trennenden Bordüren, für Ornamente und Architekturen verwendet wurde, kommen Roth, Grün, Violett und Gelb in zwei, Blau und Rosenroth in drei Nuancen vor. Die einzige Auftragfarbe ist ausser dem seltenen Kunstgelb[4]) das Schwarzloth, dessen sich der Künstler zur Zeichnung und in beschränktem

---

[1]) Von diesen ist leider nur noch ein einziges Bild, den Tod der Maria darstellend, erhalten.

[2]) In dem zweiten Apostelfenster sind nur noch zwei Gestalten, diejenigen des hl. Andreas und eines namenlosen Apostels vorhanden.

[3]) Dieses Fenster ist bis auf wenige Bruchstücke zerstört. *Lübke* a. a. O. S. 32.

[4]) Nach Mittheilung des Herrn Glasmaler *J. H. Müller* in Bern in dem Fenster mit der Legende des hl. Franciscus, wo die Bücher mit Kunstgelb gemalt

Maasse zur Modellirung der helleren Parthien in Gewändern, Architekturen und Ornamenten, endlich, doch seltener, zur Schattirung der nackten Theile bediente. Sämmtliche Bilder bestehen somit aus einem mosaikartigen Gefüge von einzelnen nach Maassgabe der Cartons zusammengeschnittenen Stücken. Auch in der Gesammtconception ist der alterthümliche teppichartige Charakter beibehalten. Die meisten Darstellungen sind von Medaillons umschlossen; architektonische Umrahmungen kommen nur in vier Fenstern vor, aber auch hier sind sie, ohne die Prätension, mit einer durchgeführten Schattirung die Nachahmung wirklicher Steinarchitektur zu geben, lediglich in der Absicht angewendet, den Reichthum der Gliederungen zu erhöhen und den eintönigen Wechsel rein teppichartiger Medaillonfelder zu unterbrechen. Dieselbe taktvolle Rücksicht auf eine ruhige Gesammtwirkung giebt sich in der Haltung der figürlichen Compositionen zu erkennen, wobei allerdings eine gewisse handwerkliche Trockenheit nicht immer vermieden wurde. So sind die weiblichen Heiligen, die neben den Scenen aus der Geschichte der hl. Anna erscheinen, auf beiden Seiten genau nach derselben Schablone gezeichnet; sie unterschieden sich bloss durch ihre Attribute und die Farbenvertheilung in den Gewändern. Dasselbe summarische Verfahren zeigen die Prophetengestalten in den Fenstern des Chorschlusses; auch hier beschränkt sich die Abwechselung mit wenigen Ausnahmen auf die Farbenvertheilung und die den Schriftrollen eingezeichneten Textworte. Im Uebrigen, das muss man anerkennen, beschränken sich dergleichen Wiederholungen auf die mehr untergeordneten Figuren, während die Hauptbilder selbst durch eine grosse Mannigfaltigkeit des Einzelnen und einen sinnreichen Wechsel der Compositionen sich auszeichnen. Der Vortrag ist klar und dem Wesen der Technik vollkommen angepasst; nirgends herrscht Ueberfüllung, Gesetzlosigkeit, oder lässt sich das Streben nach einer zweckwiderigen Betonung des Einzelnen beobachten. Spielt der Vorgang im Freien, so genügt ein Baum oder dergl. zur Andeutung des landschaftlichen Hintergrundes. Aehn-

---

sind. Eben deshalb, durch die Gebundenheit der Technik gezwungen, nicht aus höheren Rücksichten, wie *Lübke* a. a. O. p. 46 andeutet, hat der Künstler darauf verzichtet, den gemarterten Heiland (in dem Bilde der Geisselung) mit seinen Wunden darzustellen. Die Ausführung derselben hätte zahlreiche Einlagen und einen grossen Aufwand von Arbeit verlangt. Diesen hat der Künstler auch anderswo vermieden, so bei der Fusswunde des sterbenden Franciscus (Taf. 10). Ihre Darstellung in natürlicher Farbe hätte auch hier, weil in der Mitte der Glasplatte, eine besondere Einlage erfordert, sie ist desshalb bloss mit Schwarzloth aufgemalt, während die Brustwunde, weil sich diese mühelos zwischen zwei Partikeln einfügen liess, durch ein rothes Glasstück angegeben ist. Dieselbe verschiedenartige Behandlung zeigen die Wunde des auferstandenen Erlösers (Taf. 31) und die an dem Gekreuzigten herabrinnenden Bluttropfen (Taf. 26).

lich beschränkt sich die Darstellung geschlossener Räume auf einzelne Geräthe, Thronhimmel und dergl.; ein Altar, von dem Ciboriendache überragt, versinnlicht das Innere einer Kirche, ein buntfarbiger Baldachin das Gemach, in welchem die hl. Anna die Botschaft des Engels empfängt und als Wöchnerin auf dem Lager ruht. Darstellungen wirklicher Gebäude kommen nur zweimal vor, eine stattliche Kirche auf dem Bilde, welches die Stigmatisirung des hl. Franciscus zeigt und eine ausführliche Gebäudegruppe bei der Erstürmung von Assisi, wo man hinter der hohen Mauer, von welcher die Freier herabklettern, die Kirche mit dem Glockenthurme, einen Centralbau und ein hohes mit Stufengiebeln bekröntes Haus erblickt. In solcher Umgebung ist die Handlung mit wenigen Figuren dargestellt, wobei in der Regel dafür gesorgt ist, dass die einzelnen Gestalten so frei wie möglich von dem gemusterten Grund sich abheben. Dazu kömmt dann eine höchst weise Benutzung des gegebenen Raumes, die so weit geht, dass nur Eine Gestalt, diejenige des zweifelnden Thomas, von den steinernen Fensterpfosten durchschnitten wird. Es erklärt sich daraus, dass auch die ruhigsten Scenen trotz des verhältnissmässig kleinen Maasstabes so klar und deutlich dem Auge sich einprägen, während die erregteren Vorgänge nicht minder durch die Präcision überraschen, mit welcher die lebhaften und mannigfaltigen Bewegungen ebensosehr der jeweiligen Situation wie den Gesetzen der Raumausfüllung entsprechen.

Fig. 160.



Glasgemälde in Königsfelden.

Eine eingehende Betrachtung des Einzelnen kann der Zweck dieser Schilderung nicht sein; soll man indessen entscheiden, welchen Darstellungen die Palme gebühre, so sind es unstreitig die herrlichen Gestalten der Apostel (Fig. 160). Schon die technische Behandlung zeigt, dass hier mit besonderer Sorgfalt zu Werke gegangen wurde. Die Köpfe sind meisterhaft modellirt und durch-

wegs, was sonst nur selten geschah, Gesicht und Haare in verschiedenen Farben ausgeführt. Der Ausdruck ist ernst und feierlich, die Haltung frei und wechselnd, die Gewänder, bestehend aus einer langen Tunica und einer bunt gefütterten Toga, sind vortrefflich und immer neu im grossartigsten Wurfe drapirt. Erwägt man dazu, dass in allen diesen Gestalten noch keine Spur einer manierirten Bewegung zu beobachten ist, wie sie beispielsweise die gefeierten Apostelstatuen im Cölner Dome zeigen, so darf wohl die Ansicht gelten, dass hier des Vorzüglichsten sich bietet, was die bildende Kunst des XIV. Jahrhunderts überhaupt hinterlassen hat.

Unter den übrigen Fenstern ist dasjenige mit den Geschichten des Täufers und der hl. Katharina ausgezeichnet durch eine pompöse Farbenwirkung des mit Blattranken belebten Grundes und die energische Haltung der figürlichen Compositionen. Umgekehrt gebührt den Darstellungen aus dem Leben der hl. Anna das höchste Lob wegen der ruhigen Einfachheit der Scenerie und der edlen Haltung der Nebenfiguren, die jeweilig zu Seiten der Hauptfelder erscheinen.

Minder glücklich sind die Darstellungen aus dem Leben des Heilandes. Schon im Einzelnen glaubt man ein Sinken des künstlerischen Geschmackes zu erkennen; die Köpfe, selbst die weiblichen und die der himmlischen Boten, entbehren der jugendlichen Anmuth und Fülle, welche den übrigen Typen sonst allgemein und in hohem Grade eigenthümlich ist. Die Gewänder sind oft in schwerfälligen und complicirten Massen drapirt, daher auch der Mangel an kräftigen Silhouetten, durch die sich sonst die Gestalten von einander und dem bunten Hintergrunde so wirksam abheben. Die Bewegungen sind oft gewaltsam verrenkt, die Gruppen gehäuft und verworren, was sich allerdings aus dem ungünstigen Raume erklärt, der hier in den hohen und schmalen Feldern für die Compositionen geboten war. Um so kräftiger dagegen ermannt sich der Künstler in den Passionsbildern des mittleren Fensters, wo sich mit einem festen architektonischen Aufbau der Composition einzelne Züge von wahrhaft grossartiger Bedeutung verbinden.

Das meiste Interesse endlich, ihres stofflichen Inhaltes wegen, bieten die beiden Fenster, welche den grossen Heiligen des Minoritenordens, S. Franciscus und Clara, gewidmet sind. Das Leben des Ersteren wird uns in fünf, die Geschichte der hl. Clara in vier Bildern vorgeführt, ein fünftes, das nicht mehr vorhanden ist, dürfte den Tod der Heiligen zum Gegenstande gehabt haben.[1]) Hier, wo keine überlieferten Vorbilder zur

---

[1]) Die Darstellungen sind folgende: Der hl. Franciscus erscheint vor dem Bischof, um sich dem Dienste Gottes zu widmen; Innocenz III. ertheilt ihm im Jahre 1210 die Bestätigung seines Ordens; Franciscus predigt vor den Vögeln; er empfängt die Wundmale (Stigmatisirung); er stirbt inmitten der versammelten

Verfügung standen, war der Künstler gezwungen, die Compositionen aus seinem eigenen Geiste zu schaffen, was ihn ermuthigte, frei ins Leben zu schauen und demselben eine Reihe naturwahrer Züge abzulauschen, die, verbunden mit einer Fülle zeitgenössischen Apparates diesen Werken einen höchst anziehenden Charakter verleihen. Eins der gemüthlichsten Bilder ist die Darstellung der Vogelpredigt. Als Franciscus einmal, berichtet die Legende, auf dem Felde bei Bevagna eine Menge Vögel erblickte, die bei seiner Annäherung traulich sitzen blieben, da fing er an ihnen das Lob Gottes zu verkünden. Die Vögel reckten die Hälse, streckten die Flügel aus, öffneten die Schnäbel und bezeigten auf alle Weise die aufmerksame Hingabe an die Predigt. Diesen Moment hat der Künstler gewählt; ruhig gesticulirend, wobei er auf ächt italienische Weise zum Zeichen des Nachdrucks den Zeigefinger der Rechten gegen die Linke wendet, steht der Heilige vor den versammelten Thieren. Zu seinen Füssen harren geduldig Kranich und Ente, auf einer Baumgruppe die anderen Vögel, Repräsentanten aller Gattungen, unter denen sogar ein Käuzchen geduldet wird. Hinter dem Heiligen sitzen zwei Ordensbrüder in stilles Nachdenken über das wunderbare Ereigniss versunken. Auch das Clarenfenster enthält einige höchst liebenswürdige Momente; kaum ist wohl anmuthiger ein Chor von holden und schüchternen Jungfrauen zu schildern, als ihn die Begleiterinnen der vor dem Bischof stehenden Heiligen darstellen. Auf dem folgenden Bilde kniet Clara in demüthiger Ergebung vor dem Ordensstifter, der die Gottgeweihte ihres üppigen Haarschmuckes entkleidet, während rechts und links eine Gruppe Frauen und Mädchen sich, andächtig lauschend, über den Vorgang unterhalten.

Ihrem Stile nach stehen diese Gestalten alle gewissermaassen auf der Grenzscheide zweier Epochen; sie verbinden mit dem schlichten Wesen und der einfachen Natürlichkeit der frühgothischen Typen den liebenswürdigen Charakter des XIV. Jahrhunderts. Ein weicher holdseliger Zug geht durch Alles hindurch. Selbst da, wo es sich um die Schilderung erregter Vorgänge und blutiger Martyrien handelt, sucht man vergebens den Ausdruck wilder Henkerslust, die spätere Künstler in behaglicher Breite zu schildern pflegten. Die Schergen, welche bei der Geisselung Christi erscheinen und die Henker beim Martyrium des Täufers und der hl. Katharina zeigen niedrige, gemeine Typen, ohne dennoch hässlich zu sein. Zu den schönsten Erscheinungen gehören Jünglinge und Frauen; es sind schlanke Gestalten mit dünnen Gliedmaassen, anmuthig bewegt,

---

Brüder. 2) Clarenfenster. Die Heilige entscheidet sich zum Eintritte ins Klosterleben und empfängt im Dome zu Assisi von dem Bischof die Palme; sie wird als Nonne eingekleidet; ihr Vater sucht sie vom Altare wegzureissen; die Verwandten stürmen Assisi, um die jüngere Schwester, Agnes, zu entführen.

aber ohne Manier und umwallt vom einfach grossartigen Wurf der Gewänder, der mit vollem Verständniss der Formen und Bewegungen des Körpers gebildet ist. Die Köpfe zeigen ein feines etwas allgemein gehaltenes Oval mit jugendlich anmuthigen Zügen; selbst Greise sind doch nur verkappte Jünglinge, trotz des weissen Bartes und der künstlich gefurchten Stirn. Gewiss, vom Standpunkte einer realistischen Kunst betrachtet, sind manche Züge wahrzunehmen, die Befangenheit und eine mangelhafte Beobachtungsgabe verrathen und doch ist nicht zu verkennen, dass ein richtiges Stilgefühl alle diese Gestalten und Compositionen beherrscht und sie dem Zwecke der decorativen Malerei ungleich entsprechender schuf, als es die heutige Kunst über sich zu gewinnen vermöchte.

Ausser diesem umfangreichen Cyklus sind noch mehrere zum Theil nicht unbedeutende Werke aus dem XIV. Jahrhundert zu nennen, unter denen die Glasgemälde in der ehemaligen Johanniterkirche zu Münchenbuchsee im Canton Bern den vorhin genannten in sofern am nächsten stehen, als auch hier noch, theilweise wenigstens, die ältere Compositionsweise, die Eintheilung der Fenster in einzelne Medaillonfelder, beibehalten wurde. Von acht Fenstern im Chore haben die Einen ihre ganze Ausstattung, die Anderen erhebliche Bestandtheile derselben aufzuweisen. Vier derselben enthalten Einzelfiguren von Heiligen,[1]) die, je nachdem das Fenster ungetheilt oder durch einen mittleren Pfosten gegliedert ist, über- oder nebeneinander geordnet sind. Drei andere Fenster sind mit architektonischen Motiven und prächtigen Ornamenten von Weinranken geschmückt, zwischen denen sich allerlei pickendes Gefieder tummelt. Erzählende Darstellungen kommen nur in dem mittleren Chorfenster vor, Scenen aus der Passion, die paarweise in drei Reihen über einander geordnet, von complicirten Feldern umrahmt und durch untergelegte Medaillons mit Blattornamenten mit einander verbunden sind.[2]) Ornamente und Figuren, welche letztere sehr einfach behandelt sind, zeigen noch den strengen Stil des XIV. Jahrhunderts und eine derbe handwerkliche Ausführung. Indessen ist die Gesammtwirkung eine sehr gelungene, Dank

[1]) Erstes Fenster an der Nordseite: S. Peter und eine weibliche Heilige mit einem Hermelinmantel bekleidet, in der Linken ein Scepter, in der Rechten ein Medaillon (mit einer später ergänzten Rosette) haltend (Agnes von Böhmen?). Zweites Fenster; S. Magdalena und der Stifter des Hauses; Cuno von Buchsee als Johanniter gekleidet. — Von den Fenstern an der Südseite enthält das eine die thronende Madonna und S. Katharina, das andere über einem späteren Wappen S. Johannes Baptista (mit einem modern ergänzten Medaillon).

[2]) Die Reihenfolge der Scenen ist, von unten angefangen, die folgende: Dornenkrönung und Geisselung; Kreuztragung und Kreuzigung; Auferstehung und Himmelfahrt. Bei der Dornenkrönung ist der eine Scherge auffallender Weise ein Mohr.

der geschickten Zusammenstellung der Farben, die auch hier das Gesetz einer rhythmischen Gliederung befolgt, so nämlich, dass die Einzelfiguren auf abwechselnd rothem und blauem Damaste erscheinen und dieselben Farben in diagonalem Wechsel den Grund der Medaillons in dem mittleren Chorfenster bilden.

Kleinere und gleichfalls sehr handwerkliche Arbeiten verwandten Stiles sind die Glasgemälde in den bernischen Kirchen von Blumenstein und Köniz. Dort sieht man in den beiden Fenstern an den Schrägseiten des Chores die Gestalten der hl. Christophorus und Magdalena, gegenüber S. Nikolaus, Margaretha, und zu Füssen der letzteren, mit einem violetten Kapuzenmantel bekleidet, den knienden Stifter, Johann von Weissenburg. Ein drittes Fenster, an der nördlichen Langseite des Chores, enthält die Gestalten des Täufers und eines ritterlichen Heiligen, die aber bis auf die Köpfe zerstört sind. Auch im Altarfenster ist nur noch das Antlitz des Heilandes zu schauen, der hier merkwürdigerweise noch jugendlich, bartlos erscheint[1]). Sämmtliche Figuren sind auf einfarbigem, ungemustertem Grunde dargestellt, den Rest der Fenster füllen Wappenschilder und ein schöner Damast von bunten Rosetten. Auch von den Chorfenstern der ehemaligen Johanniterkirche zu Köniz sind nur diejenigen an den Schrägseiten erhalten. Jedes derselben enthielt die Gestalten zweier Apostel, von denen der vierte indessen durch ein gleichzeitiges Ornamentstück willkürlich ersetzt ist. Hagere Gestalten mit schmalen Schultern und grossen ausdruckslosen Köpfen sind sie in halber Lebensgrösse auf einem einfarbigen Teppichgrunde dargestellt. Die bunten Gewänder sind fliessend drapirt, die Körper wenig geschweift, aber die Zeichnung ist sorglos und die Modellirung beschränkt sich auf wenige mit kecken Zügen vertriebene Schatten. Sehr geschmackvoll dagegen, geradezu mustergültig, sind die Ornamente, welche den oberen und unteren Drittel der Fenster und die einfachen Maasswerke füllen; es sind realistisch gebildete Blattbündel, welche, aus einem dünnen Stengel herauswachsend, die von Zeit zu Zeit darüber gelegten Vierpässe füllen oder die innerhalb derselben angebrachten Wappenschilder umranken und sich höchst effectvoll von dem dreitheiligen Grunde abheben, einem senkrechten grünen Bande zwischen zwei blauen oder rothen Streifen.

Nachweisbar aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stammen die Glasgemälde in der ehemaligen Klosterkirche von Cappel im Canton Zürich.[2]) Sie zeigen, wie diejenigen von Wettingen und Hauterive, dass

---

[1]) Was allerdings erklärlich wäre, wenn man in diesem Haupte nur das Fragment einer Gruppe, die Taufe im Jordan darstellend, zu erkennen hätte.

[2]) *Wackernagel*, die deutsche Glasmalerei S. 31, datirt sie irrthümlicher Weise aus dem XIII. Jahrhundert, wiewohl schon ihr Stil diesem Alter widerspricht und auch

der ursprünglichen Strenge der Cistercienserregel, welche für die Ordenskirchen nur den Schmuck von grau in Grau gemalten Fenstern, sogenannter Grisailles, gestattete, schon früh eine freiere Auffassung folgte; denn was die Technik des XIV. Jahrhunderts an Pracht und Mannigfaltigkeit der Farben aufzubieten vermochte, ist hier in den wenigen noch erhaltenen Fenstern zu schauen. Die Zeit und frevle Menschenhände haben leider auch hier ihr Zerstörungswerk vollbracht. Schon im alten Zürichkrieg (1436—1444) hatten, wie die Chroniken melden, ein Theil der Glasgemälde ihren Untergang gefunden. Andere, darunter das grosse Chorfenster, gingen nach der Schlacht von Cappel (1531) zu Grunde. Endlich fällt wohl die grösste Schuld den folgenden Generationen zur Last, die sorglos die dringendsten Reparaturen versäumten, in Folge dessen von all der früheren Pracht fünf Fenster allein der Zerstörung entgangen sind. Sie befinden sich an der nördlichen Hochwand des Mittelschiffes, während von dem Schmucke der gegenüber befindlichen Fenster, ausser den Füllungen der Maasswerke nichts mehr vorhanden ist.

Alle noch erhaltenen Fenster werden durch zwei Pfosten in drei Theile zerlegt, deren jeder der Höhe nach in ebenso viele Felder zerfällt. Das mittlere enthält jeweilig die Gestalt eines Heiligen, überragt von einem reichen Baldachine, der die ganze Höhe des oberen Drittels einnimmt, während die untersten Felder mit bunten Mustern von stets wechselnden Formen und Farben gefüllt sind. Nur in dem östlichen, der Vierung zunächst befindlichen Fenster sind auch diese unteren Theile mit Figuren geschmückt. Der Grund, von dem sich die Gestalten abheben, ist ein rautenförmiger Damast, dessen Muster durch die bleierne Fassung und die mit Schwarzloth aufgemalten Ornamente gebildet wird. Die Localfarbe ist einheitlich roth oder blau, derart wechselnd, dass Ersteres den Grund der mittleren, Letzteres für die seitlichen Figuren bildet, während das folgende Fenster die umgekehrte Farbenstellung zeigt. Erst in dem östlichen Fenster hört dieser Wechsel auf, und erscheint hier in sämmtlichen Feldern ein blauer Grund.

Die Figuren sind gewöhnlich ohne gegenseitigen Zusammenhang alle auf dem gleichen Plane neben einander geordnet. Nur zweimal, im östlichen und dem letzten Fenster gegen Westen, verbinden sich dieselben zu bestimmten historischen Gruppen. Hier sieht man den auferstandenen Heiland, der dem zur Rechten sich nahenden Thomas das Wundmal zeigt, in dem östlichen Fenster den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, darunter die Madonna mit dem verkündenden Engel, hinter welchem an-

---

über den Bau des Schiffes, in dem sie sich befinden, die unzweideutigsten Nachrichten erhalten sind (cf. S. 511 oben).

betend der Stifter des Klosters, Herr Walther von Eschenbach, kniet.[1]) Unter den übrigen Gestalten erkennt man Apostel und Heilige, die Madonna, die stehend zwischen S. Joseph und dem Evangelisten Johannes erscheint; sie hält den Christusknaben auf dem Arme, der begierig nach einem von der Mutter ihm dargebotenen Apfel greift. Diese letzteren Gestalten ausgenommen, die augenscheinlich von einer geübteren Hand entworfen wurden, ist der künstlerische Werth der Figuren ein auffallend geringer; sie zeigen, verglichen mit denjenigen von Königsfelden, einen grossen Rückschritt, der sich besonders in den viel zu kurzen Proportionen und einer gewaltsam gewundenen, oder vielmehr geknickten Haltung des Körpers äussert. Geradezu hässlich ist die Behandlung der Füsse, die auf die innere Kante gestellt, mithin in ganzer Aufsicht wie verkrüppelt erscheinen. Es ist dies ein Missgriff, der sich allerdings schon in Königsfelden, bei den Gestalten der Apostel z. B., beobachten lässt, aber hier, in Cappel, noch viel beleidigender wirkt. Auch die technische Ausführung ist minder sorgfältig als dort. Die nackten Theile sind gelblich fleischroth und die Haare mit kecken schwarzen Zügen auf dieselbe Localfarbe gezeichnet. In den Gesichtern fehlt jede Schattirung, nur der Hals und die Gewänder sind mit breiten schwarzen Tönen modellirt. Das Bestreben des Künstlers, so scheint es, war denn überhaupt nicht sowohl auf eine sorgsame Durchführung des Einzelnen, als vielmehr darauf gerichtet, eine möglichst glänzende und farbenreiche Gesammtwirkung zu erzielen; daher auch das coquette Spiel der Gewänder, die bunt gefüttert einen beständigen Wechsel verschiedenfarbiger Theile produciren. Das höchste Lob gebührt den ornamentalen Parthien, den buntfarbigen Teppichmustern, welche die untersten Felder schmücken, und den prächtigen Architekturen, die, gelb oder weiss, auf einem ungemusterten Grunde erscheinen. Letzterer zeigt dieselben Farben, wie der Damast der mittleren Felder, nur in umgekehrter Stellung. Auch hier verzichtete der Künstler auf die Nachahmung wirklicher Steinarchitektur, daher die Kraft der Farben und die luftige Klarheit des Aufbaues, zu dem sich diese Bekrönungen trotz ihrer Grösse und des Reichthums vielgestaltiger Elemente verbinden.

Verwandten Stiles, aber von ganz anderer Gesammtwirkung sind die annähernd gleichzeitigen Glasgemälde zu Oberkirch bei Frauenfeld.[2]) Sie zeigen, wie schon im XIV. Jahrhundert das Bedürfniss nach einer grösseren Lichtzufuhr eine Aenderung der bisherigen Compositions-

[1]) Eine Abbildung dieses Fensters findet sich in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. II Heft 1.

[2]) Durchzeichnungen in der Sammlung der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Dieses Fenster, aussen vermauert und im Innern ebenfalls maskirt, soll erst in diesem Jahrhundert wieder entdeckt worden sein.

weise zur Folge hatte — nicht eben zu Gunsten der künstlerischen Einheit, indem jetzt mehr und mehr die farbige Musterung durch hellere Töne, sei es durch einen grösseren Aufwand mit gelben Architekturen, oder, wie dies hier der Fall ist, durch weisse Hintergründe verdrängt wurde. Die Eintheilung dieses Fensters, das sich an der Schlusswand des Chores befindet, ist im Wesentlichen dieselbe wie die der vorhin beschriebenen Glasgemälde. Von neun Feldern, die je zu dreien über einander geordnet sind, enthalten die untersten ein buntes Teppichmuster, die folgenden Einzelfiguren: die Madonna zwischen dem Engel der Verkündigung und S. Laurentius, darüber den Gekreuzigten zwischen Maria und dem hl. Johannes. Gelbe Baldachine bekrönen diese Gestalten, von denen die mittleren auf einem rautenförmigen Muster von vierblätterigen Rosetten, die vier seitlichen dagegen auf einem gleichfalls weissen und schwarzen Damaste von eleganten Epheuranken erscheinen. Die Gesammtwirkung ist mithin eine sehr heitere und lebendige, aber die grössten Vorzüge der älteren Glasmalerei, die ruhige Stimmung und der Wohlklang der Farben, sind aufgegeben; in schroffen, oft grellen Contrasten sondern sich die Gestalten und die buntfarbigen Hintergründe der architektonischen Bekrönungen von dem sie rings umgebenden taghellen Lichte. Die Ausführung ist derb und flüchtig. Die nackten Theile der männlichen Figuren sind rosenroth, bei Frauen öfters weiss, der Einfachheit wegen, indem hier Köpfe und Hände, wenn sie neben weisse Gewandstücke zu stehen kamen, mit denselben auf Einer Glasplatte gemalt wurden. Die Köpfe, wiewohl sie ohne Modellirung und bloss mit wenigen Zügen keck und sorglos gezeichnet sind, entbehren nicht einer gewissen Anmuth; die Augen sind nach aussen dünn geschlitzt, was diesen Typen den Ausdruck holder Schüchternheit und tiefer Demuth verleiht. Die Körper sind stark geschweift, die Gewänder lang gezogen oder in dreieckigen busigen Falten geworfen und sparsam mit durchsichtigen Tönen schattirt. In Allem überwiegt eine derbe handwerkliche Manier, die ihren bezeichnendsten Ausdruck in der Gestalt des Gekreuzigten findet, aber auch in anderen Einzelnheiten einen Künstler verräth, dem ein feineres Gefühl nur in decorativer Hinsicht zur Verfügung stand.

Als die spätesten wohl unter den Werken biblischen und legendarischen Inhaltes, die aus dem XIV. Jahrhunderte erhalten blieben, sind die Glasgemälde auf dem Staufberg bei Lenzburg im Aargau zu bezeichnen. Allem Anscheine nach war einst die Zahl der hier befindlichen Glasgemälde eine grössere, denn unter den noch vorhandenen sind Stücke eingeflickt, die aus derselben Epoche stammen, aber ursprünglich in anderem Zusammenhange gestanden haben müssen. Jetzt sind es allein noch die Chorfenster, drei an der Zahl, welche diesen Schmuck behalten haben, die seitlichen in vier, das Mittelfenster in sechs Feldern, die, entsprechend der

architektonischen Gliederung, hier zu dreien und dort paarweise in zwei Reihen übereinander geordnet sind. Die meisten Bilder stellen Scenen aus der Geschichte des Heilandes dar. Ihre Reihenfolge beginnt in den Seitenfenstern, sie setzt sich in der Mitte des Hauptfensters mit der Anbetung der Könige, darüber mit der Darstellung des Gekreuzigten zwischen SS. Stephanus und Laurentius fort und scheint zu unterst mit dem Besuch der Frauen am Grabe geschlossen zu haben, von welcher letzteren Darstellung indessen nur einzelne und zerstreute Fragmente erhalten sind.[1] Die Eintheilung ist mithin diejenige, dass rechts und links, sowie in der Mitte des Hauptfensters die Freuden, oben und unten aber die Leiden der Maria geschildert werden, und dem entspricht der Rhythmus der Farben, die, Blau und Roth, als Hintergrund der Darstellungen wechseln. Leichte Tabernakel, Kielbögen auf dünnen Pfosten, umrahmen die Figuren und gliedern die grossen Scenen in einzelne Gruppen. Die Ausführung ist ziemlich roh, zeugt aber von einem feinen Sinne für harmonische Farbenwirkung. Als eine bemerkenswerthe Neuerung ist hier zum ersten Male das Verschwinden der harten, derben Umrisslinien zu constatiren; statt dessen beginnt jetzt eine weiche Modellirung vermittelst grauer Töne, die nur in den tiefsten Schatten ins Schwarz übergehen und ziemlich mühsam und trocken mit dem Pinsel aufgetragen sind. Der Faltenwurf ist fliessend in grossen etwas langgezogenen Massen angelegt, von der späteren knitterigen Faltengebung ist hier noch keine Spur zu entdecken. In den Gewändern spielt Blau die Hauptrolle, bald sehr hell, bald ins Violette schimmernd, daneben Roth, das ebenfalls mitunter in Purpur überschlägt, Grün und ein dunkles sattes Gelb, das aber nur sehr spärlich — in der Architektur meist mit Violett gepaart — auftritt. Gelb kommt in den Haaren nur einmal vor, sonst ist ihre Farbe stets die des Gesichtes, weiss oder fleischroth. Der Grund ist, wenn roth, ein Damast von eleganten Blattranken, die in der Localfarbe aus dem schwarzen Grunde ausgespart sind, wenn blau, ein rautenförmiges Teppichmuster mit schwarzer Zeichnung. Bisweilen kommen auch Andeutungen eines landschaftlichen Hintergrundes vor, so bei der Begrüssung Mariä und Elisabeth ein gelbes felsiges Terrain mit Bäumen. Köpfe und Hände sind conventionell, oft derb behandelt, doch fehlt es auch nicht an einzelnen originellen Zügen; die Priester bei der Darstellung der Beschneidung z. B. zeigen unverkennbar den semitischen Typus. Die meisten Gestalten erscheinen in dem

---

[1]) Der Inhalt der einzelnen Fenster ist von oben angefangen folgender: Seitenfenster links: Verkündigung, Begegnung, Geburt. Mittelfenster, obere Reihe: S. Stephan, Crucifixus zwischen Maria und Johannes, S. Laurentius. Untere Reihe: Anbetung der Könige, Besuch der Frauen beim Grabe (?). Seitenfenster rechts: Beschneidung, Darstellung im Tempel, Christus unter den Schriftgelehrten.

herkömmlichen Idealcostüm, nur wenige in zeitgenössischer Tracht; so die hl. drei Könige mit weitbusigen aber straff durch den Gürtel angezogenen Jacken, die gleich den weiten Aermeln in federartig ausgezackten Lappen endigen.

Im Westen des Landes endlich sind die Reste von Glasmalereien zu nennen, welche in Notre-Dame-de-Valère bei Sitten ein grosses Rundfenster schmücken. Sie bilden ein schönes Muster von vierblätterigen Rosetten mit untergelegten Kreisen, Quadraten u. s. w., umrahmt von weissen, rothen oder gelben Bändern und gefüllt mit Wappenschildern und schönen Blattornamenten, die sich weiss von dem schwarz schraffirten Grunde abheben. Einfach aber sehr effectvoll war auch der Schmuck der übrigen Fenster, von denen noch einzelne Proben erhalten sind, farblose Muster aus kleinen mosaikartig nach verschiedenen Zeichnungen zusammengesetzten Glasstücken, wie dergleichen auch mehrfach in französischen Kirchen bekannt geworden sind.[1])

Dieselbe Richtung der Architektur, welche die glänzende Entwickelung der Glasmalerei begünstigte, erklärt es, dass umgekehrt der Wandmalerei im Laufe der gothischen Epoche ein grosser Theil ihrer früheren Aufgaben entzogen wurde. In der That war der Spielraum, welcher derselben in dem complicirten Organismus der gothischen Bauten verblieb, ein sehr beschränkter; sie sank entweder zur blossen Decoration herunter, oder der Maler war gezwungen, seine umfassenderen Compositionen ausserhalb der Kirchen anzubringen, in Kreuzgängen, Refectorien, Kapitelsälen und Kapellen, in den kleineren Landkirchen endlich, wo meistens einfachere Constructionen und grössere Wandflächen beibehalten wurden. Hier aber, zumal in den letzteren Gebäuden, war auch jetzt noch dieser Schmuck ein so allgemein gebräuchlicher, dass man nur da auf denselben verzichtete, wo es an Mitteln gebrach.

Die Technik der Malerei blieb für einmal dieselbe, wie sie bereits in romanischer Zeit betrieben wurde und wenig verschieden von derjenigen der Miniaturmalerei. Nach einer sorgfältigen Glättung des Mörtel-Grundes wurden die Farben, meistens Wasserfarben, etwa mit einem Zusatze von Leim, auf dem trockenen oder angefeuchteten Kalke aufgetragen, niemals auf frischem Bewurfe; diese Technik, die eigentliche Frescomalerei, kam diesseits der Alpen erst gegen das Ende des Mittelalters in Gebrauch. Die Ausführung geschah mit den einfachsten Mitteln: auf einfarbigem Hintergrunde sind die Gestalten mit derben Zügen schwarz oder roth gezeichnet, die nackten Theile oft unbemalt und die übrigen Parthien mit

---

[1]) Proben bei *Didron*, Annales archéologiques. Bd. XXVII p. 188 u. ff. und bei *Viollet-le-Duc*, Dictionnaire, IX, 459 u. f.

einfachen Localtönen colorirt, wobei die Schattirung öfters fehlt, oder, wenn eine solche vorkommt, nur leicht und andeutungsweise gegeben ist, ein Verfahren mithin, das im Wesentlichen dem in der damaligen Glasmalerei entsprach. Es erklärt sich daraus, dass die aufgemalten Farben oft erloschen sind, während die zuerst und haltbarer ausgeführten Conturen noch deutlich erhalten blieben. Ohne Zweifel wurde nur die Zeichnung von dem Meister aufgeführt und zwar aus dem Kopfe, frischweg ohne sonderliche Vorarbeiten. Das Illuminiren, Vergolden und die Ausführung der Inschriften pflegte man als eine bloss mechanische Arbeit den Gesellen zu überlassen. Ueberhaupt fällt es auf, wie ein starker handwerklicher Zug fast allen diesen Schöpfungen innewohnt; es scheint, als ob die Architektur in ihrer raschen und glänzenden Entwickelung den Enthusiasmus der Zeitgenossen für sich allein beansprucht und die Aufmerksamkeit nur denjenigen Kunstzweigen sich zugewendet habe, die, wie die Glasmalerei, in unmittelbarem Zusammenhange mit dem baulichen Schaffen standen.

Der Stil der Darstellungen ist derselbe, wie wir ihn gleichzeitig in Miniaturen und Glasgemälden beobachten. Die schlanken, schmiegsamen Gestalten sind ohne reale Wahrheit, aber mit Anmuth und Grazie dargestellt. Die Köpfe zeigen alle denselben Ausdruck jugendlicher Holdseligkeit, der ihnen wie eine Familienähnlichkeit innewohnt, die Gewänder sind fliessend in langwallenden, dünnen Falten geordnet, in glücklicher Uebereinstimmung mit der rhythmischen, sanft geschweiften Bewegung des Körpers. Die Composition der Hergänge ist meistens eine sehr einfache und ruhige, wobei die einzelnen Gestalten auf einem und demselben Plane erscheinen. Nur selten wird eine perspectivische Tiefe angedeutet, oder mit Glück die Darstellung landschaftlicher Hintergründe versucht. Auch die Schilderung lebhaft erregter Vorgänge, des Leidenschaftlichen und Gewaltigen gelingt diesen Künstlern nicht; dazu fehlt ihnen die Kenntniss der Natur und die Herrschaft über die geistigen Ausdrucksmittel. Wo eine kräftige Mimik mit typischen Geberden nicht hinreichte, da musste die Symbolik zu Rathe gezogen oder die Zuflucht zu erklärenden Attributen genommen werden; daher die häufige Anwendung von Spruchbändern mit Inschriften, welche die Situation erläutern und die einzelnen Gestalten als redende einführen.

Leider sind diese Werke in ganz besonderem Maasse der Missachtung, der Intoleranz und brutaler Zerstörungswuth anheimgefallen. Was dem Fanatismus der Bilderstürmer entging und die unduldsame Herrschaft des Barockstiles verschonte, das haben die jüngsten Generationen im Drange des nüchternen Alltagslebens oder in alberner Aufklärungswuth zu Grunde gerichtet. Noch heute waltet dieser pietätlose Sinn gegen die Schöpfungen

der Vergangenheit und der Fälle sind leider nicht wenige zu verzeichnen, dass werthvolle Denkmäler, die, längst verschollen, zum Vorschein kamen, im Namen der Aufklärung aufs Neue dem Schooss der protestantischen Tünche übergeben wurden.[1]) Kein Wunder also, dass von den zahlreichen und mannigfaltigen Bildern, die in Kirchen, Klöstern, Kapellen und Kreuzgängen, in Schlössern und selbst in den städtischen Wohnhäusern prangten, so wenige und meist nur geringe Ueberbleibsel erhalten sind, während grössere und zusammenhängende Bilderserien, wie man sie etwa noch in einsamen Bergkirchen und Landkapellen findet, eben nur dem Zufall oder der Verschollenheit ihre Erhaltung verdankten.

Die ältesten Werke aus diesem Zeitraum sind wohl die freilich arg heruntergekommenen Wandmalereien in der ehemaligen Burgkapelle des Schlosses zu Burgdorf im Canton Bern. Sie scheinen, nach dem Stil zu urtheilen, in der Grenzscheide des XIII. und XIV. Jahrhunderts entstanden zu sein. Der untere Theil der Wände ist in einer Höhe von beiläufig 1 ½ Mètres mit regelmässig über- und nebeneinander geordneten Kreisen geschmückt; sie sind auf weissem Grunde mit rothen Umrissen gezeichnet und enthalten ein jeder eine fünfblätterige Blume von abwechselnd rother und blauer Farbe. Darüber folgt ein Mètres 0,97 hoher Streifen mit Scenen aus der Passionsgeschichte und anderen Martyrien. Man sieht auf der einen Seite die Auferstehung des Heilandes: Christus steigt segnend aus dem Sarkophage, einem grossen Troge, vor welchem die Wächter schlafen. Kleine Figuren, vom Kopf bis zu Füssen mit Kettenharnischen und dem darüber befindlichen Waffenrocke bekleidet, sind sie liegend und kauernd dargestellt, das Haupt auf die Hand gestützt. Zu beiden Seiten der Tumba steht ein kleiner Engel mit anbetender Geberde. Das zweite Bild stellt den Besuch der Marien beim Grabe vor: rechts sitzt der Engel, der den Frauen, die gegenüber mit den Salbbüchsen sich nähern, die Kunde von der Auferstehung meldet; in der Mitte schaut eine halbzerstörte Gestalt[2]) in das leere Grab. An der dem Hofe zugekehrten Seite war die Kreuzigung dargestellt, von der aber nur noch, weil nachträglich ein Fenster eingebrochen wurde, die in Ohnmacht sinkende Maria mit den ihr zunächst Stehenden zu erkennen ist. Auch die folgenden Bilder sind grösstentheils zerstört: die Enthauptung des Täufers (?) und das Marty-

[1]) So sind noch in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts die Wandmalereien im Chor der Kirche zu *Oberwinterthur* aufs Neue übertüncht worden. Sie sollen, Jagdscenen darstellend, wie mir Herr *Dr. Ferd. Keller* mittheilte, ihrem Inhalte nach zu den interessantesten Werken dieser Art gezählt haben. Ebenso sollen im Chor der Kirche zu *Küssnacht* (im Canton Zürich) eine Reihe ausführlicher Wandmalereien unter der Tünche begraben sein.

[2]) Johannes oder Maria. *Johannes* XX. 4 und 11.

rium einer Heiligen, die mit ausgestreckten Armen auf dem Boden liegt. Die einzelnen Bilder waren auf weissem Grunde gemalt und von alterthümlich aussehenden Säulenarcaden umrahmt, die Umrisse theils schwarz, theils roth mit derben Zügen gezeichnet und die Köpfe roh und jeglichen Ausdrucks baar. Die Palette beschränkt sich auf Hellblau, Braunroth und Mennigroth für die Gewänder und ein dunkles Grau für die Oeffnung der Sarkophage.

Unter den grösseren Stiftskirchen scheint das Fraumünster in Zürich besonders reich mit Wandmalereien geschmückt gewesen zu sein. Reste derselben waren noch in diesem Jahrhunderte die Menge zu sehen, dann sind sie alle zerstört oder unter der Tünche begraben worden, wie das ansprechende Bild, das die Gründung des Stiftes und die Uebertragung von Reliquien der hl. Felix und Regula aus dem Grossmünster in das Fraumünster darstellte.[1]) Dasselbe befand sich im Querhaus über den blinden Säulenarcaden an der Südwand, in unmittelbarer Nähe des Ortes, wo bis zur Reformation der Sarkophog der Heiligen und die Grabstätten der ersten Aebtissinnen lagen. In Form eines schmalen Frieses zeigte das Bild zur Rechten die Töchter Ludwigs des Deutschen, Hildegard und Bertha; sie folgen einem Hirsche mit leuchtendem Geweih, der sie, wie die Sage meldet, allnächtlich zu einer Kapelle geleitete, wo sich in der Folge das Stift erhob. Im Hintergrunde erblickt man die väterliche Burg auf Baldern, wo unter dem offenen Thurmfenster der Vater, auf dem Söller und der Treppe die ebenfalls betenden Dienstleute erscheinen. Gegenüber vom hochgelegenen Grossmünster zieht eine Procession zu Thale; es geht zur neu gegründeten Stiftskirche, von welcher Glockengeläute den Zug begrüsst. Ein König voran und sieben Bischöfe tragen die beiden Reliquiare, über denen ein Engel schwebt, während Heilsbedürftige und Mönche anbetend zur Seite knien und ein Chor psallirender Männer den Zug beschliesst. Die Figuren sind in edler einfacher Haltung dargestellt, die Verhältnisse, abgesehen von den viel zu langen Armen, richtig, ebenso die Bewegungen; insbesondere fällt es auf, wie sicher, im Gegensatze zu den späteren Bildern, das Gehen und Stehen gelingt. Auch an feineren Zügen fehlt es nicht;

---

[1]) Abgeb. bei *G. v. Wyss*, Geschichte der Abtei Zürich (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich Bd. VIII.) Taf. I Nr. 1. Eine kleine farbige Copie in den Zeichnungsbüchern der antiquarischen Gesellschaft. Mittelalter I. Malerei und Schrift fol. 90. *Ferd. Keller*, der dieses Bild von der Tünche befreite, fand dasselbe so gut erhalten, dass zur Wiederherstellung nur wenige Züge genügt hätten. Bald darauf kam Didron, das Bild zu besichtigen, allein auf Anordnung eines Kichenvorstehers war dasselbe schon wieder mit Tünche bedeckt worden. Als sich Didron nach dem Grunde solchen Verfahrens erkundigte, meinte jener: „erstens sei das Bild katholisch und zweitens wüst und alt.“

in dem Chor der Männer, welche das Geleite bilden und den Mönchen, die so inbrünstig betend zu Füssen der Bischöfe knien, ist der Ausdruck in Mienen und Geberden ein überraschender. Augenscheinlich liegt hier das Werk eines nicht unbedeutenden Künstlers aus dem Anfang des XIV. Jahrhunderts vor. Dafür bürgt die Treue, mit welcher die beiden Münster und die Landschaft behandelt sind, in der man deutlich die waldigen, unruhig bewegten Höhen der Albiskette erkennt.

Bilder verwandten Stils schmückten den Chor und die neben dem Fraumünster gelegene Nikolauskapelle. Dort sah man in zwei Reihen übereinander den Heiland im Gethsemane und die Kreuzigung, darunter Darstellungen, wie es scheint aus der Legende der hl. Katharina. An dem letzteren Orte dagegen waren in zahlreichen Feldern auf blauem Grunde eine Reihe von Marterscenen zum Theil in grausiger Auffassung dargestellt.[1]) Der Stil dieser Bilder war schon etwas manierirter als der der vorhin erwähnten, was sich besonders in der stark geschweiften Haltung der Figuren zu erkennen giebt. Dasselbe gilt von den leider ebenfalls untergegangenen Wandmalereien in der Marienkapelle neben dem Grossmünster,[2]) unter denen einige Frauengestalten mit leicht geschwungenem Körper, edlen einfachen Gewändern und holdseligen Köpfen als bemerkenswerthe Typen aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts gelten konnten.

Unter den noch vorhandenen Wandmalereien mögen diejenigen in Cappel die ältesten sein. Sie befinden sich in der Klosterkirche, wo sie die beiden südlich und nördlich dem Chor zunächst gelegenen Kapellen schmücken. Die eine derselben, die südliche, war die Grabkapelle der Gessler von Brunegg, deren Wappen in sinniger Weise zum Schmuck der Decke dient, so nämlich, dass auf dem rothen durch weisse Streifen und Rosetten teppichartig gemusterten Grunde abwechselnd Helm nebst Kleinod und der Schild mit dem Wappen erscheinen. Darunter folgt an beiden Langseiten ein schmaler Fries, jeder mit Einzelfiguren geschmückt, die sich in ruhiger Haltung eine neben der anderen von dem weissen Grunde abheben. Der Fries zur Linken zeigt in der Mitte, von einem Kielbogen

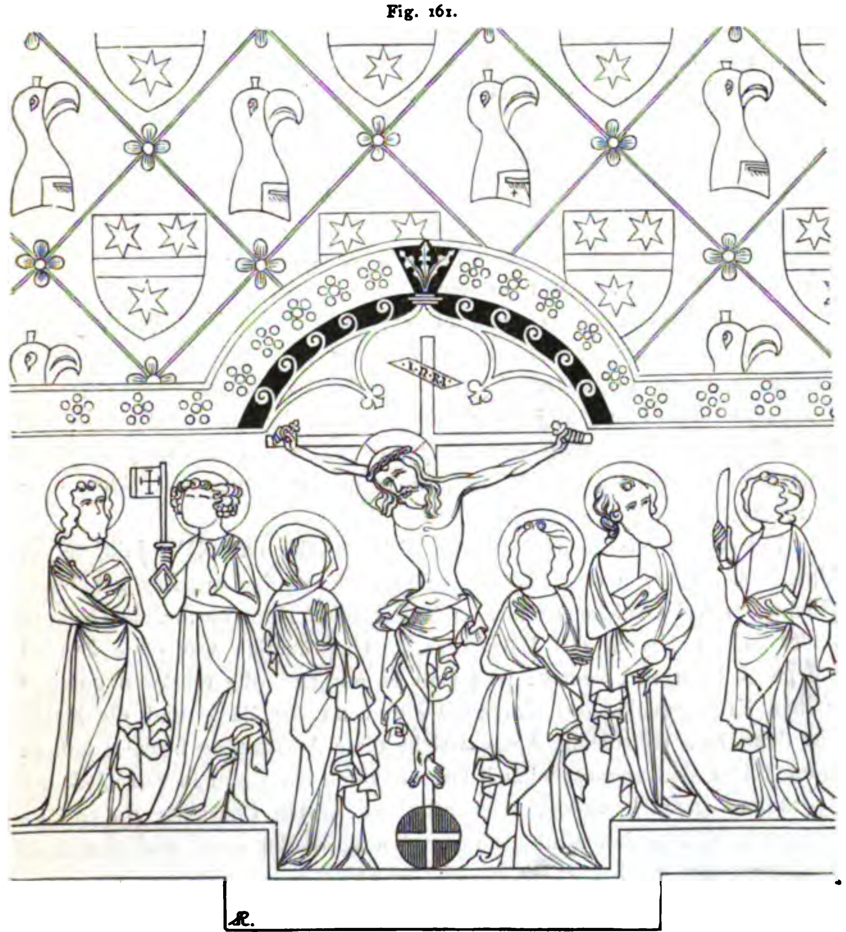
---

[1]) Abbildungen in den Zeichnungsbüchern der antiquarischen Gesellschaft a. a. O. fol. 93 und 94 und (besser) in der Sammlung *Oeri*'scher Handzeichnungen im Besitz der Künstlergesellschaft in Zürich.

[2]) S. 207 oben. Abbildungen a. a. O. Mittelalter III. fol. 104 u. f. und sehr flau und charakterlos bei *Arter*, Sammlung Zürcherscher Alterthümer 1837. Heft III Taf. 5. (Neue Ausgabe mit Text von *Sal. Vögelin* Taf. 17). Beiläufig mögen hier auch die Spuren von Wandmalereien erwähnt werden, die sich in der sog. neuen Kapelle an der nördlichen Chorseite der *Oetenbacher-Kirche* in *Zürich* befinden: unten die Gestalten der Apostel, rohe Malereien, wie es scheint aus dem XIV. Jahrhundert. Darüber, wohl aus dem XV., S. Georg zu Pferd. (vide Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde 1869 S. 31 und Taf. II Fig. 8.)

überragt, den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes und zur Seite die zwölf Apostel (Fig. 161), derjenige an der Südseite in ähnlicher Reihenfolge, aber meist erloschen, eine Sippschaft von Heiligen, unter denen man den Täufer, die hl. Katharina, einen Bischof u. s. w. erkennt. Der Stil dieser Figuren, die mit rothen Strichen nicht ohne Bravour gezeichnet und mit glatten Tönen ohne jegliche Modellirung bemalt sind, erinnert

Fig. 161.



•Wandgemälde in der Gessler-Kapelle der Klosterkirche zu Cappel.

an die Glasmalereien im Schiff der Kirche und lässt errathen, dass sie wohl gleichzeitig mit diesen, bald nach der Mitte des XIV. Jahrhunderts gemalt worden seien. Ihre Haltung mit leicht zurückgebogenem Oberkörper ist eine stets wechselnde. Die Jünger zu Seiten des Heilandes sind je zu Zweien, im Gespräche begriffen, einander zugewendet. Die

Gesichter sind leider erloschen, nur dasjenige des Heilandes ist erhalten und zeigt einen würdigen Ausdruck des Schmerzes. Der Oberkörper erscheint hier in strenger Vorderansicht, die Beine dagegen sind seitwärts gedreht und stark geknickt. Die Andeutung des Nackten beschränkt sich auf eine conventionelle aber sprechende Zeichnung der Musculatur. Die übrigen Gestalten erscheinen mit unverhältnissmässig grossen Köpfen, schmalen Schultern und Hüften und ausserordentlich langen und mageren Armen. Die Gewänder sind einfach aber geschickt in lange schmeidige Falten geworfen. Besonders schön in Haltung und Draperie ist die zur Rechten des Heilandes stehende Maria. Von den Bildern in der zweiten Kapelle sind nur Fragmente erhalten, sechs Medaillons auf rothem mit Sternen besäeten Grunde. Jeder Kreis umschliesst eine Halbfigur: Moses, Propheten und zu äusserst zwei Engel, die alle mit Spruchbändern und lebhaften, oft gespreizten Bewegungen erscheinen. Da Stil und Technik mit den vorigen Bildern übereinstimmen, ist anzunehmen, dass sie von derselben Hand gemalt worden seien.

Ein bedeutender Mittelpunkt für die Malerei des XIV. Jahrhunderts scheint auch Basel gewesen zu sein, dafür sprechen die wiederholten Berufungen dort ansässiger Künstler. Schon zu Anfang dieser Epoche, 1321, folgte der Illuminator Berthold einer Einladung der Cistercienser von Aldersbach in Baiern und 26 Jahre später der Maler Johannes Muttenzer einem Rufe nach Bern, wo er die Leutkirche mit Bildern ausschmücken sollte.[1])

Indessen wie viele und umfangreiche Werke das XIV. Jahrhundert hinterlassen haben mochte, auch hier sind nur wenige erhalten geblieben, glücklicher Weise solche von nicht unbedeutendem Kunstwerthe, die Deckenbilder in der Krypta des Münsters.[2]) Ursprünglich war ohne Zweifel die ganze Chorgruft bemalt: jetzt sind es nur noch die mittleren quadratischen Kreuzgewölbe des Umganges, drei an der Zahl, und die kleine aus demselben vortretende Apsis, welche diese Ausstattung bewahrt haben. Diese Bilder sind augenscheinlich von mehreren Künstlern in verschiedenen Zeiträumen gemalt worden. Den alterthümlichsten Charakter tragen diejenigen in den beiden nördlichen Gewölben, Werke eines und desselben Künstlers, die wohl bald nach dem in Folge des Erdbebens von 1356

---

[1]) *Wackernagel*, Kleinere Schriften. I 334. Vgl. dazu Solothurner Wochenblatt 1827 S. 269. Andere Maler nennt *Fechter* im Basler Taschenbuch Jahrg. VII. 1856 S. 169 u. ff.

[2]) Leider sind auch diese Werke, die einzigen Wandgemälde, die Basel aus dem XIV. Jahrhunderte besitzt, einem baldigen Untergange geweiht; nur wenige Jahre kann es dauern, und sie werden von dem Rauche des neuerdings in der Krypta erstellten Ofens vollständig zerstört sein.

stattgehabten Umbau entstanden sind. Dann folgen die möglicherweise gleichzeitig aber von anderer Hand gemalten Darstellungen in dem dritten, südlichen, Joche, endlich, die jüngsten, diejenigen in der Apsis.

Von den beiden ersten Gewölben enthält das äusserste gegen Süden verschiedene Scenen aus dem Leben der heiligen Martinus von Tours und Margaretha. In der einen Kappe erscheint der jugendliche Ritter, wie er vor dem Thor von Amiens einem vor ihm knienden Bettler die Hälfte seines Mantels schenkt. In dem folgenden Bilde steht er als Bischof segnend vor einem Bettler und einem Krüppel, vorwärts und rückwärts knien die andächtigen Zeugen. Die dritte Kappe enthält mehrere Scenen aus dem Martyrium der hl. Margaretha: oben im Scheitel schwebt die Halbfigur des Heilandes zwischen psallirenden und musicirenden Engeln, darunter, auf der Basis des Dreiecks, sieht man die Heilige, sie hängt mit ausgespannten Armen an einem Gerüste, von den Henkern gepeinigt, die ihr mit spatenförmigen Instrumenten die Brüste zerfleischen. Weiter sieht man sie wieder, wie sie, kauernd über einem Kessel aufgehangen, mit siedendem Oel oder Wasser begossen wird, daneben schaut der Richter mit gelassener Ruhe dem grausamen Spiele zu.[1])

Die folgenden Bilder, diejenigen des mittleren Gewölbes, schildern die Begebenheiten aus der Jugendgeschichte des Heilandes: die Geburt, die Anbetung der Könige und die Flucht nach Aegypten, nur dem vierten über der Apsis befindlichen liegt eine spätere Vorstellung zu Grunde; hier thront die Madonna mit einer Krone auf dem Haupte und neben ihr Christus, der sich mit segnender Geberde zur Mutter wendet.

Die Composition und der Stil dieser Bilder stimmen in beiden Gewölben überein. Die Figuren sind gewöhnlich auf einem und demselben Plane in mässigen Abständen neben einander geordnet, die Basis bildet der Tragebogen, so dass die Köpfe jeweilig nach der oberen Spitze im gemeinsamen Scheitel gerichtet sind. In den meisten Scenen beschränkt sich die Zahl der Figuren auf die an der Handlung unmittelbar betheiligten Personen, so bei der Anbetung der Könige; der einzige Zeuge ist der Engel, der schwebend den Stern über der Madonna hält. Ebenso bündig ist die Darstellung der Geburt: unter einer offenen Hütte sitzt einsam, das Haupt auf die Linke gestützt, der Nährvater Joseph, neben ihm, durch einen Pfosten getrennt, die Madonna mit dem Kinde, das steif mit ausgereckten Beinchen auf ihrem Schoosse liegt, zu äusserst steht die unvermeidliche Krippe, aus welcher der Ochs und der Esel fressen. Sämmtliche Bilder sind auf weissem Grunde gemalt. Spielt die Scene im Freien, so genügen zur Andeutung der Landschaft ein paar hochgewachsene Bäume;

---

[1]) Die Bilder der vierten Kappe sind zerstört.

ihre Krone gleicht einer gefüllten Blume, oder sie besteht aus einem Wirrsal von klumpig zusammengeballten Blattornamenten. Dieser anspruchslosen Compositionsweise entspricht die Behandlung der Einzelnheiten: die Figuren sind mit einfachen Linien gezeichnet, die nackten Theile mit braunrothen, die Gewänder mit schwarzen Umrissen. Nirgends ist eine Spur von Modellirung zu entdecken, höchstens dass in den Gewändern, nach Maassgabe der grösseren oder geringeren Quantität der Faltenmassen, ein Wechsel von stärkeren oder dünneren Lineamenten eintritt. Auch die Scala der Töne ist eine sehr beschränkte; die nackten Theile sind weiss, die Haare gelb, die Gewänder selten röthlich grau, am häufigsten Meergrün, für welche letztere Farbe der Künstler eine so entschiedene Vorliebe besass, dass er dem Engel bei der Anbetung der Könige Gewand und Flügel damit bemalte. Trotz dieser summarischen Behandlung fehlt es nicht an manchen ansprechenden Zügen, die ein offenes Auge für die Schönheit der Form und mitunter wohl auch das Streben nach höherer Charakteristik verrathen. Geringe Leute, die Bettler in der Martinslegende und die Peiniger der hl. Margaretha erscheinen, ohne dennoch Karrikaturen zu sein, mit niedrigen gemeinen Zügen, in Joseph umgekehrt, bei der Flucht nach Aegypten, erkennt man so recht den treuen und biederen Vater; er geht der Madonna voran, die mit dem Kinde auf einem Eselchen reitet, und schaut mit sorgender Miene nach den Seinen zurück, ob sie der Ruhe bedürften, oder des Trankes, den er in einem Fässchen über dem Rücken trägt. Alle diese Heiligen beseelt eine jugendliche Anmuth, die an die süssen, minniglichen Typen auf cölnischen Bildern erinnert. Die Köpfe sind rundlich, voll, im Verhältniss zu den gedrungenen Körperformen wohl etwas zu gross, der Leib ist niemals geschwungen, dagegen tragen die Gewänder mit ihren weichen und fliessenden Formen noch vorwiegend frühgothischen Charakter; manche derselben, zumal der reich drapirte Mantel der Madonna bei der Anbetung der Könige, mögen als Muster einer wirklich virtuosen Behandlung gelten.

Sehr verschieden von den bisher beschriebenen Bildern sind diejenigen des dritten, südlichen, Kreuzgewölbes. Sie stellen die Begebenheiten aus der Jugendgeschichte der Maria dar, wie sie das Vorevangelium des Jacobus schildert.[1]) Das erste zeigt Joachim, dessen Opfer, weil er ohne Nachkommen geblieben, von dem Altare zurückgewiesen wird. In dem folgenden Bilde hat sich die Verheissung erfüllt; man sieht hier zwei Scenen: hinter der Pforte des Hauses ruht die hl. Anna und vor ihr naht sich der

[1]) *Borberg*, Die apokryphischen Evangelien und Apostelgeschichten. Stuttgart 1841. Das Vorevangelium des Jacobus cap. 1 p. 21. c. IV. p. 26 u. ff. V. S. 29. VII. 32. X. 36.

Engel, um der Verschlossenen die frohe Kunde zu bringen, dass ihr ein Mägdlein, Maria, beschieden sei. Inzwischen hat auch Joachim diese Botschaft vernommen und ist von den Bergen herabgeeilt zur Heimath, wo er unter der Thür seinés Hauses die erfreute Gattin umarmt. Das dritte Bild zeigt die Geburt der Maria, während die vierte Kappe wieder zwei Scenen vereinigt: auf der inneren Seite, der Diagonalrippe folgend, führt eine Treppe zu dem hochgelegenen Tabernakel, wo neben dem Altar der greise Priester sitzt. Zu ihm schreitet Maria empor, gefolgt von den Eltern, die ihr Mägdlein dem Dienste des Tempels weihen. Gegenüber sieht man die Gottgeweihte wieder; überragt von einem hohen von Säulen getragenen Baldachine sitzt sie im Kreise arbeitender und lesender Jungfrauen und wirkt den Vorhang zum Tempel. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass diese Bilder gleichzeitig mit denjenigen der beiden übrigen Gewölbe gemalt worden sind, sicher jedoch von einem anderen und minder begabten Künstler. Es zeigt diess sowohl die Verschiedenheit der technischen Behandlung, indem hier eine kräftige Modellirung, in den nackten Theilen mit Grau, in den Gewändern mit einer tieferen Nüancirung der Localfarben erscheint, als auch der geringere Werth der Zeichnung; die Köpfe sind derber und ausdrucksloser, die Gewänder weniger geistreich, monotoner und schwerfälliger drapirt, verschieden endlich die Inschriften, die hier mit Majuskeln und dort, in den nördlichen Gewölben mit gothischen Minuskeln verzeichnet sind.

Was endlich die dritte Gruppe von Bildern, diejenigen in der kleinen aus der Mitte des Umgangs vortretenden Conche betrifft, so scheint ihr Entwurf auf eine mit den übrigen Malereien gleichzeitige Entstehung zu deuten, nicht aber der gegenwärtige Zustand derselben, der trotz der vielfachen und rohen Beschädigungen deutlich die Spuren einer spätgothischen Uebermalung erkennen lässt. Oben in der blauen Halbkuppel war die Madonna zwischen dem Evangelisten Johannes und S. Thomas zu sehen, tiefer erkennt man zwei schwebende Engel und die Reste einer Heiligenfigur, endlich, an der halbrunden Umfassungsmauer, die 12 Apostel, die, in halber Lebensgrösse, stehend mit ihren Attributen erscheinen.

Im Westen des Landes sind ausser einem anmuthigen Wandbilde im Kreuzgang der Stiftskirche zu S. Ursanne, welches die Verkündigung der Maria darstellt, keinerlei Werke dieser Art zu nennen. Auch im Süden ist nur Ein Denkmal erhalten, es sind diess die Wandmalereien an der Westfaçade von S Biagio bei Bellinzona, zur Linken des Eingangs auf einem blauen und weiss gestirnten Grunde ein Bild des hl. Christophorus. En face; auf einen hohen Baum gestützt, scheint er mit hoch entblössten Beinen auf der Fluth zu stehen. Er trägt eine rosenrothe Tunica und darüber einen braunen mit Rosetten geschmückten Mantel. Auf der Schulter

des Giganten sitzt rittlings der Christusknabe; sein Mantel wallt hoch empor und ängstlich hat sich das Kindlein an den Haaren seines Trägers festgeklammert. Das Ganze umgiebt ein Rahmen von prächtig stilisirten Blattornamenten, die weiss von dem abwechselnd rothen und blauen Grunde sich abheben, unterbrochen von übereck gestellten Quadraten mit Brustbildern von Heiligen und gefolgt von schmalen Bordüren, die mit mosaikartigen Mustern nach Art der römischen Cosmaten geschmückt sind. Augenscheinlich ist dieses Werk von einem fremden in der Anschauung grottesker Bilder geübten Künstler gemalt worden. Denselben Einfluss erkennt man in den Ornamenten und Figuren, welche das rundbogige Portal umgeben. In dem Tympanon sind die Halbfiguren der Madonna mit dem Kinde und zweier männlicher Heiligen gemalt, gute Bilder, wie es scheint, die aber, verglast, nur bei besonders günstiger Beleuchtung zu sehen sind. Ueber dem Scheitel des Bogens, der gleich dem Sturze wieder mit Ornamenten und kleinen Heiligenfiguren geschmückt ist, enthält ein Kreisrund die Halbfigur des Titularheiligen (?). Daneben auf blauem Grunde erscheint die kniende Madonna und ihr gegenüber der Engel der Verkündigung. Es sind wohlgestaltete Figuren mit rundlichen liebreizenden Köpfen. Besonders schön ist die Madonna, die so schüchtern mit gefalteten Händen und geneigtem Haupte der Botschaft des Engels lauscht. Die Ausführung ist einfach; die meisten Figuren sind weiss, mit kräftigen Zügen gezeichnet, Köpfe und Gewänder mit rother Farbe weich und voll modellirt.

Wären von den Malereien des XIV. Jahrhunderts allein nur die in kirchlichen und klösterlichen Gebäuden überall zu Tage tretenden Reste erhalten, sie würden hinlänglich beweisen, mit wie grosser Vorliebe diese Kunst gepflegt wurde. Allein diese Ausstattung beschränkte sich keineswegs auf jene geweihten Orte, sondern die Freude am bildlichen Schmucke war eine so allgemeine, dass man denselben auch den Profangebäuden zu Theil werden liess, und zwar nicht bloss, wie in der vorigen Epoche, den Palästen der Könige und hervorragender Grosser, sondern auch den ritterlichen Burgen und mitunter sogar den städtischen Bürgerhäusern. Den Beweis dafür liefern sowohl die Nachrichten der mittelalterlichen Schriftsteller, als die hie und da noch vorhandenen Denkmäler, unter denen die Wandbilder in dem böhmischen Schlosse zu Neuhaus und Runkelstein im Tyrol eine weite Berühmtheit besitzen.[1]) Auch in der Schweiz sind Reste solchen Schmuckes wiederholt zum Vorschein gekommen, und manches Bild mag jetzt noch ungekannt hinter der Tünche oder späteren Verbauungen seines Entdeckers harren.

Dass in solchen Werken religiöse Gegenstände nur selten zur Darstellung gelangten, ist leicht zu begreifen. Ihr Zweck war ein anderer,

[1]) *Schnaase*, Gesch. der bild. Künste. VI. S. 366.

kein erbaulicher, sondern, wenn irgendwo, so regte sich in derartigen Schildereien ganz besonders der leichte und lebenslustige Sinn, den die Kinder des XIV. Jahrhunderts inmitten der schweren und vielseitigen Prüfungen bewahrten. So pflegte man wohl in Erinnerung an die festlichen Turniere das Innere adeliger Häuser mit heraldischen Darstellungen zu schmücken. Ein Beispiel dieser Ausstattung war bis zum Jahre 1861 im Hause zum Loch in Zürich zu sehen, wo die Deckenbalken eines grossen Saales zu ebener Erde mit zahlreichen Wappenschildern bemalt waren. Die Entstehung dieses Schmuckes lässt sich mit Sicherheit aus den Jahren 1305—1306 datiren, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass ein besonderes Ereigniss dieselbe veranlasste, die Anwesenheit König Albrechts, der 1306 zu Zürich den Karlstag beging.[1]) Mit solchen Schildereien begnügte man sich freilich nicht. Zu dem ritterlichen Stolze kam auch die Lust an der Minne und anderer Kurzweil, und was man sich an den langen Winterabenden bei Gelag und zur Plauderstunde erzählte, von Schwänken und Geschichten, von den Fahrten der Ritter, lehrreiche Fabeln und wissenschaftliche Dinge sogar, das Alles mag auch den Anlass zu bildlichen Darstellungen geboten haben. In dem thurgauischen Schlosse Liebenfels war ehedem, so scheint es, der Saal mit Bildern aus dem Minneleben geschmückt. Man sah u. a. zwischen den Gewinden einer Weinlaube eine schön geputzte Dame; ihr folgte, an einem rothen Faden geführt, ein wilder Mann, der sprach: „ich bin haarig vnd wild vnd fuert mich ain wiplich bild", die Dame aber, auf ein schwebendes Herz weisend, entgegnete dem Unhold: „ich zaig dir min anmuot, wie min herz fliegen tuot."[2]) Aber auch andere, minder harmlose Anspielungen gab es wohl öfters zu schauen: so hat man 1849 im Haus „zum Grundstein" in Winterthur ein Gemälde entdeckt, das ein nichts weniger als sauberes Abenteuer zum Gegenstande hatte. Dieses seitdem zerstörte Bild stellte eine Scene aus Neidharts Gedicht „das Veilchen" dar, und zwar in so derber Auffassung, dass sich die Wahl dieses Gegenstandes nur aus der Geschmacklosigkeit oder dem Hass des Besitzers gegen das Leben und Treiben des ritterlichen Standes erklären lässt.[3])

---

[1]) *H. Zeller-Wertmüller*, Die heraldische Ausschmückung einer zürcherischen Ritterwohnung. Mittheil. der antiquar. Gesellschaft in Zürich. Bd. XVIII. Heft. 4.

[2]) *Pupikofer*, Der Canton Thurgau. Historisch-geographisch-statistisches Gemälde der Schweiz. 1837. S. 12. Ueber die häufige Darstellung von Waldmenschen in Wandgemälden und auf mittelalterlichen Teppichen cf. *Ilg*, in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Wien 1872. S. 42 fg.

[3]) Beschreibung bei *Hafner*, Kunst und Künstler in Winterthur. Neujahrsblatt von der Bürgerbibliothek in Winterthur auf das Jahr 1872. S. 12. Eine getreue Copie dieses Bildes befindet sich im Münzcabinet des städtischen Museums zu Winterthur.

Ansprechender sind die ebenfalls untergegangenen Bilder in einem Hause zu Constanz, das, wie versichert wird, vom Dach bis zum Boden mit Wandmalereien geschmückt war.[1]) Der Besitzer des Hauses mag ein Webermeister oder ein Leinwandhändler gewesen sein, denn eine Reihe von Bildern, die augenscheinlich diesen Beruf verherrlichen sollten, stellten die verschiedenen Hantierungen der Weberei von der Hanf- und Flachsbereitung bis zu dem Bade dar, das allwöchentlich oder zu Ende des Monats den Arbeitern gegeben wurde. Alle diese Beschäftigungen waren durch Frauen repräsentirt, die einzeln oder paarweise, bisweilen mit Kindern, bunt gemalt von einem hellen einfarbigen Grunde sich abhoben. Dem Stile nach mochten diese Werke aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stammen; dafür sprachen die weichen und fliessenden Massen der Gewänder, die graziösen Bewegungen und die rundlichen Köpfe, die, umwallt von üppigen Locken und oft mit Kränzen geschmückt, voll jugendlicher Anmuth und Idealität erschienen. Andere ebenfalls sehr merkwürdige Bilder, die sich in einer „hohen Kammer“ befanden, stellten jeweilig in medaillonförmiger Umrahmung den Sieg der weiblichen List über die männliche Schwäche dar. Man sah hier Adam und Eva, Samson und Delila, David und Batseba, ferner den Zauberer Virgil, den seine schnöde Geliebte nach einem nächtlichen Besuche dem Gespötte der Bürger preisgab, Aristoteles von Phillis geritten, Tristan und Isolde u. s. w., lauter Geschichten, die auch in der damaligen Literatur mit Vorliebe behandelt wurden, wie denn die beigeschriebenen Verse aus einem Gedichte Frauenlob's entnommen waren.[2])

Mit solchen und ähnlichen Darstellungen pflegte man auch die Teppiche zu schmücken, die oft die Stelle der Wandmalereien vertraten. Der Gebrauch von Webereien und Stickereien war seit dem frühesten Mittelalter ein sehr ausgedehnter, und zwar nicht bloss im kirchlichen Dienste, zum Schmuck der Wände, der Chorstühle und Altäre, sondern auch in Schlössern und Privathäusern, wo man sie theils ihrer kunstreichen Arbeit und mehr noch aus praktischen Gründen, der Wärme wegen, als sogenannte Rückelachen an den Wänden hinter den Bänken aufzuspannen pflegte.

Zu den seltenen Werken dieser Art, die hier zu Lande bekannt und erhalten sind, gehörten die Wirkereien, welche die Königin Agnes von

[1]) *Mone*, Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. Bd. XVII. Karlsruhe 1865. S. 284 fg. *Ettmüller*, Die Frescobilder zu Constanz (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XV. Heft 6.) mit Abbildungen. Durchzeichnungen sämmtlicher Bilder werden in der Wessenbergischen Sammlung in Constanz aufbewahrt.

[2]) *Schnaase*, Gesch. d. bild. Künste. VI. S. 367.

Ungarn im Jahre 1325 dem Kloster Engelberg geschenkt haben soll,[1]) und von denen jetzt noch ein geringer Ueberrest, der später zu einem Messgewande verschnitten wurde, in der dortigen Sakristei gezeigt wird. Derselbe, ursprünglich wohl Theil eines Teppichs, ist aus lauter übereck gestellten Quadraten zusammengesetzt, die abwechselnd grün, gelb und blau, mit Kreuzen und kräftig stilisirten Adlern und Löwen geschmückt sind.

Viel wichtiger jedoch ist ein zweites Beispiel solcher Paramente, in welchem die Schweiz zugleich eines der frühesten Erzeugnisse mittelalterlichen Bilddruckes besitzt, die berühmte Tapete, welche Ferdinand Keller im Jahre 1849 in Sitten entdeckte und die sich gegenwärtig, freilich in schadhaftem Zustande, im Besitz der Familie Odet in S. Maurice befindet.[2]) Sie stammt, nach dem Stile der Zeichnung und dem Costüm der Figuren zu schliessen, aus dem XIV. Jahrhundert, die Herkunft jedoch und die Bestimmung dieser Tapete sind unbekannt, ebenso die ursprüngliche Form und Grösse, indem das Ganze, wie die Nathspuren zeigen, aus mehreren Streifen zusammengesetzt war, von denen nur Einer, und auch dieser nur theilweise, auf uns gekommen ist. Die bildlichen Darstellungen, welche diese Leinwand schmücken, zerfallen ihrem Inhalte nach in zwei Klassen. Die eine derselben bilden die ausführlichen Compositionen, die in einzelnen Feldern reihenweise übereinander geordnet sind. Männer und Frauen zunächst, die sich beim Schall der Laute und eines Tambourins zum anmuthigen Reigen die Hände geben. Dann folgen, in der zweiten Reihe, eine Anzahl lebendiger Kampfscenen, christliche Ritter, die mit Speer und Schwert gegen orientalische Bogenschützen anstürmen, zu unterst endlich sechs Darstellungen aus der Geschichte des Oedipus, die ziemlich dunkel, wahrscheinlich nach einer mittelalterlichen Quelle, geschildert sind. Diese sämmtlichen Bilder heben sich weiss, in der Naturfarbe der Leinwand, von dem schwarzen Grunde ab, während diejenigen der zweiten Klasse, Halbfiguren von Jungfrauen und allerlei Halbwesen: Sirenen, Centauren u. s. w., von geometrischen Figuren und Blattornamenten umgeben, auf rothem Grunde erscheinen und jeweilig zur Umrahmung der vorhin genannten Darstellungen und als Bordüre des Ganzen dienen.

Nirgends nun findet sich eine Spur von Bemalung aus freier Hand, sondern diese Bilder alle wurden, wie diess jetzt noch in der Kattundruckerei geschieht, mit hölzernen oder metallenen Typen erzeugt. Dafür spricht

[1]) *H. v. Liebenau*, im Anzeiger für schweizerische Geschichte und Alterthumskunde. 1867. S. 18.

[2]) *Ferd. Keller*, Die Tapete von Sitten. Ein Beitrag zur Geschichte der Xylographie. (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XI. Heft 6.) Durchzeichnungen nach dem Originale befinden sich in der Sammlung der genannten Gesellschaft.

die genaue Uebereinstimmung der sich wiederholenden Figuren und bezeugen diess auch die öfters vorkommenden Unregelmässigkeiten, die durch Verschiebung oder fehlerhaftes Ansetzen der Model entstanden sind. So sieht man einmal, wie eine vier Köpfe enthaltende Druckform verkehrt auf dem Tuche abgedruckt wurde, ein Beweis zugleich, dass man sich schon nicht mehr grösserer Typen, sondern des vorgeschritteneren Verfahrens mit kleinen beweglichen Stöcken bediente. Die Ausführung dieser Bilder ist aus naheliegenden Gründen eine sehr einfache; sie beschränkt sich auf die nöthigsten Lineamente der Zeichnung, die, je nach Bedürfniss, dünner oder kräftiger gehalten und öfters genährt sind. Mitunter, so beim Reigen, ist der Hintergrund mit einzelnen conventionell stilisirten Blättern geschmückt, auch landschaftliche Hintergründe, ein felsiges mit Blumen bewachsenes Terrain, Bäume und Baulichkeiten kommen bisweilen vor.

Trotz dieser Beschränktheit der Mittel gelang es dem Künstler, seine Geschichten lebendig und anschaulich vorzutragen. In den Köpfen, die meist im Profile erscheinen, überrascht die Wahrheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks; die Haltung der Figuren ist sicher, ihre Bewegungen sind dreist und correct, selbst da, wo es sich um gewagte Verkürzungen und die Schilderung lebhafter, momentaner Situationen handelt. In glücklichem Einklange mit der Technik sind die meisten Compositionen klar und einfach geordnet, derart, dass sich die Büsten in ihrem ganzen Umfange von dem dunklen Grunde abheben und das Zusammentreffen mehrerer Figuren, wenn diess anders nicht die Beschränktheit des Raumes erforderte, so viel wie möglich vermieden wurde.

Dass diese Tapete keine einheimische, sondern eine aus der Fremde importirte Arbeit sei, kann keinem Zweifel unterliegen. Manche Einzelnheiten, die Tracht und besonders der Charakter der Buchstaben, sprechen für die Herkunft aus Italien, und diese Vermuthung wird auch bestärkt durch den Umstand, dass dort in der That schon im XIII. Jahrhundert der Gebrauch von Zeugdrucken, der pallia holoserica, wie man solche Stoffe nannte, ein sehr ausgedehnter war.[1] Während damals nämlich, seit Ende des Jahrhunderts etwa, die sicilianischen und spanischen Manufacturen allmälig zu sinken begannen, hatten sich besonders in Toscana und Oberitalien, in Florenz, Pisa, Lucca, in Genua, Mailand und Venedig zahlreiche geübte Kräfte herausgebildet, die mit den billigeren Zeugdrucken jene orientalischen Producte von dem europäischen Markte verdrängten. Die Technik dieser neueren Stoffe, der pallia transmarina,[2] die man nunmehr auch mit

---

[1] *Weigel* und *Zestermann*, Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift. Leipzig 1866. Bd. I. S. 1.

[2] a. a. O. S. 13.

Thieren zu schmücken pflegte, ist eine sehr einfache: mehr als zwei Druckfarben kommen nirgends vor. Der Grund zeigt bald die Naturfarbe des Zeugstoffes, bald ist er roth oder blau gefärbt und die aufgepresste Zeichnung schwarz oder gold; oder es kommt auch vor, dass vermittelst der Model der ganze Grund bedruckt wurde, so dass sich alsdann die Ornamente und Figuren in der hellen Naturfarbe von demselben abheben. Da ferner seit dem XIV. Jahrhundert dergleichen Stoffe mehr als früher auch in Profanbauten, als Tapeten zum Schmucke vornehmer Gemächer verwendet wurden, so ist es erklärlich, dass eine Aenderung auch in der Wahl der Gegenstände, der Versuch erfolgte, diese Tapeten mit ausführlichen Darstellungen zu schmücken, so dass sie alsdann, gleich den Webereien und Stickereien, die Stelle der Wandgemälde vertraten. Leider ist die Zahl der noch erhaltenen Paramente nicht gross und mannigfaltig genug, um mit Hülfe derselben die allmälige Entwickelung dieser Technik zu verfolgen, denn unter allen bisher bekannten Stoffen ist die Tapete von Sitten das einzige Beispiel eines vor Ablauf des XIV. Jahrhunderts verfertigten Bilddruckes, gewiss aber nicht das älteste überhaupt, denn nur eine längst vorangegangene und vielseitig erprobte Uebung erklärt die Routine der Technik und das Gelingen eines so umfassenden und inhaltreichen Werkes.

Seltener als früher scheint hier zu Lande seit der Mitte des XIII. Jahrhunderts die Miniaturmalerei geübt worden zu sein, wenigstens ist die Zahl der frühgothischen Werke eine sehr geringe. Erst seit der Spätzeit des XIV. Jahrhunderts tauchen wieder einzelne Handschriften mit Bildern religiösen Inhalts auf, aber auch diese sind meist von geringem Werth. Es scheint der kurzen Blüthe, zu der sich die Miniaturmalerei noch einmal, am Schluss der romanischen Epoche, emporgeschwungen hatte, ein ebenso rascher und allgemeiner Verfall gefolgt zu sein.

Die Ursachen dieser Erscheinung sind freilich leicht zu errathen: das Leben in den alten Stiftern, den Mittelpunkten der Wissenschaften und Künste in der früheren Epoche, war grösstentheils erschlafft und verweltlicht;[1]) das Streben der neueren Orden, der Cistercienser und Bettelmönche, auf andere, vorwiegend praktische Ziele gerichtet; endlich hatte die Wissenschaft überhaupt eine andere Richtung genommen, welche die Mitwirkung der Kunst im Allgemeinen sehr wenig begünstigte. Nur in wenigen und dazu unbedeutenden Werken ist desshalb der Umschwung zu verfolgen, der sich in technischer Beziehung seit dem XIII. Jahrhundert zu entwickeln begann.

Früher, im XII. Jahrhundert, hatte zur Ausführung der Miniaturen und der Initialen ein einfaches Verfahren genügt; man pflegte dieselben

---

[1]) Schon 1297 waren mehrere S. Galler Mönche, unter ihnen der Propst, des Schreibens nicht mehr kundig. *Wattenbach,* Das Schriftwesen im Mittelalter. S. 259.

mit derben Umrissen roth oder schwarz zu zeichnen und sodann mit durchsichtigen Tönen, ohne jegliche Modellirung, zu illuminiren. Dann aber, seit dem Schluss der romanischen Epoche, kam allmälig eine complicirtere Technik in Gebrauch, wie diess bereits die früher erwähnte Handschrift No. I 3/24 in Engelberg zeigte. Die harten Umrisse verschwinden und die durchsichtigen, oft grellen Töne weichen einer sorgfältig mit Guaschfarben ausgeführten Malerei. Beispiele dieser Technik, eine Anzahl fleissig und sauber durchgeführter Initialen aus dem XIII. Jahrhundert, enthalten der Codex No. 334 in der Stiftsbibliothek zu S. Gallen, und das Glossarium No. 293 in Einsiedeln, wo die Anfangsbuchstaben mit Blattornamenten, kämpfenden Drachen u. s. w. geschmückt, von dem goldenen Grunde sich abheben und mit kräftigen Deckfarben in origineller Zusammenstellung bemalt sind, so nämlich, dass, je enger die Züge sich einrollen, um so wärmer und leuchtender die Töne werden. Die einfache ältere Technik zeigen die reichen Initialen in der Handschrift Mss. 2. Bibl. Wettingen in der Kantonsbibliothek zu Aarau. Auf rothem, grünem und blauem Grunde sind die Züge hell in der Naturfarbe des Pergamentes ausgespart. Meist sind es die für den Stil des XIV. Jahrhunderts charakteristischen kalligraphischen Schnörkel, auch Rankengewinde mitunter, zwischen denen der Grund mit feinen, wahrhaft virtuos gezeichneten Spiralen gefüllt ist. Dazwischen tummeln sich allerlei mehr phantastische als humoristische Halbwesen, Thiere mit Mönchsköpfen u. s. w.

Uebrigens war, wie gesagt, der Betrieb der Miniaturmalerei in den klösterlichen Kreisen seit der Mitte des XIII. Jahrhunderts in steter Abnahme begriffen. Auch auf diesem Gebiete hatte das städtische Handwerk jene mönchischen Künstler überflügelt, und die Arbeit sowohl, als die Natur der Aufgaben war eine wesentlich andere geworden. Die Zeiten, wo die Beschäftigung mit den Wissenschaften ausschliesslich eine Sache des geistlichen Standes gewesen, waren längst vorbei; das aufstrebende Bürgerthum konnte wenigstens einen mittleren Grad der Bildung nicht mehr entbehren. Auch in den adeligen Kreisen fing man an, sich mit wissenschaftlichen und literarischen Dingen zu beschäftigen. Früher hatte man sich mit den Vorträgen fahrender Leute begnügt, jetzt wollte man die Geschichten selbst besitzen, sie selber lesen und man begann mit Eifer dergleichen zu sammeln. Schon zu Ende des XIII. Jahrhunderts berichtet der Sänger Hadloub von einer grossen Zahl von Liederbüchern, welche der kunstliebende Ritter Rüedger Maness und sein Sohn in Zürich gesammelt hatte.[1]) Diese Theilnahme der weltlichen Stände erklärt den zu-

---

[1]) *Ettmüller*, Joh. Hadloubes Gedichte. (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. I. Heft 8.) Lied IX. p. 6

nehmenden Gebrauch der Nationalsprache in der damaligen Literatur und die Vorliebe für illustrirte Werke, denn unmöglich genügte den meist sehr mittelmässig Gebildeten die Lectüre allein; sie bedurfte wie bisher der bildlichen Erläuterung, wenn anders nicht, wie diess auch öfters der Fall sein mochte, die Miniaturen überhaupt den einzigen Anhalt zum Verständniss boten.

Dieses letztere Bedürfniss, wie die gesteigerte Nachfrage überhaupt bewirkte, dass sich aus der Anfertigung und dem Verkaufe der Bücher bald ein blühendes Gewerbe entwickelte. Schon in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts wurde in Italien sowohl, als in Frankreich und Deutschland ein förmlicher Buchhandel betrieben,[1]) ebenso hatte sich allmälig für die Verfertigung der Manuscripte eine fast fabrikmässige Theilung der Arbeit organisirt. Es bestanden hierfür drei verschiedene Gewerbe: dasjenige der Scriptoren, welche die Fertigung des Textes besorgten und, so scheint es, zugleich die Unternehmer für das Ganze waren. Hatten diese ihr Werk vollendet, so war es Sache der Rubricatoren, die grossen Blatt- und Kapitelüberschriften und die einfacheren Randverzierungen zu besorgen, worauf endlich der Illuminator die Vollendung des Ganzen, die Ausführung der Miniaturen, der Randverzierungen und der reichen Initialen, übernahm.[2]) Dass es dabei denn oft recht handwerklich zuging, ist leicht zu begreifen, insbesondere zeigt diess die Ausführung der Malereien, die, nachdem der Meister die Zeichnung entworfen, von den Gesellen und zwar in ziemlich summarischer Weise besorgt wurde: man pflegte, um möglichst rasch und sparsam zu malen, jeweilig nur Eine Farbe durch den ganzen Codex aufzutragen, so dass also, da meistens mehrere Gesellen diese Arbeit verrichteten, die sämmtlichen Bilder in mechanischer Gleichmässigkeit zur Vollendung gelangten.

Der Stil dieser Miniaturen stimmt im Allgemeinen mit dem der gleichzeitigen Wandbilder überein, nur mit dem Unterschiede, dass dort die Kleinheit des Maassstabes und die bequemere Technik mehr Freiheit der Ausführung und eine grössere Mannigfaltigkeit der Dinge gestattete. Es lässt sich dieser Fortschritt indessen nur im Einzelnen und Zufälligen beobachten, in der Wiedergabe der Costüme, von Geräthschaften, Waffen u. dgl., der architektonischen Hintergründe, selten dagegen in der Haltung und dem Ausdruck der Figuren, die mit denjenigen auf Wandgemälden alle Vorzüge und Gebrechen des gothischen Idealismus theilen. Auch die Bemalung ist weit entfernt, den Anschein der Wirklichkeit hervorzurufen. Es scheint vielmehr, dass das Streben der Künstler nur darauf gerichtet war, eine möglichst kräftige Harmonie der Farben und eine gefällige Abwechse-

---

[1]) *Wattenbach* a. a O. S. 308 und 314.

[2]) *Schnaase*, Gesch. der bild. Künste. VI. S. 369.

lung zwischen den einzelnen Bildern zu erreichen. Darauf deuten die bunten Hintergründe und die oft ganz unnatürlichen Farben der Landschaft; selbst Thiere wurden nicht selten in völlig naturwidriger Weise bemalt, wenn der Künstler damit die beabsichtigte Gesammtwirkung zu erreichen hoffte. Viel umfangreicher als früher ist in diesen Bildern die Anwendung des Goldes, das oft in grossen Flächen, glatt oder mit eingepressten Mustern, die Stelle der Luft und der landschaftlichen Hintergründe vertritt. Man bediente sich dazu des Blattgoldes, das mit grosser Sorgfalt und Geschicklichkeit auf einem eigens dazu präparirten Kreidegrunde aufgetragen wurde.[1]) Im Einklang damit wurden alsdann die Figuren mit kräftigen Deckfarben bemalt, unter denen seit dem XIII. Jahrhundert ein schönes lebhaftes Azurblau (Lazur graecum)[2]) und ein tiefes sattes Roth mit Vorliebe verwendet wurden. Sämmtliche Farben sind Deckfarben, woraus sich erklärt, dass mehr als früher eine volle und kräftige Modellirung erscheint, mit der sich indessen nichts destoweniger eine oft sehr derbe Zeichnung mit dicken und pechschwarzen Contouren verbindet. Ein starker handwerklicher Zug ist denn überhaupt in den sämmtlichen Miniaturen zu beobachten, die aus dem XIV. und dem Anfang des XV. Jahrhunderts in unseren heimischen Bibliotheken erhalten sind. Man sieht, dass sie mehr didaktischen Zwecken als einem künstlerischen Bedürfnisse ihre Entstehung verdankten, und dass, wo das Letztere sich regte, der Werth der farbigen Gesammtwirkung denjenigen der Zeichnung und der Ausführung bei Weitem übertrifft.

Hatte die Kunst der älteren Miniaturmaler noch vorzugsweise der Kirche gedient, so gewinnt jetzt die Schilderung des profanen Lebens eine der religiösen Malerei fast ebenbürtige Bedeutung. Kein Wunder, in einer Zeit, da weltliche Gesänge allüberall ertönten und die Lust an der Minne und ritterlichen Thaten die ganze Dichtung beseelte. Diese zu verherrlichen hat neben der Poesie auch die Malerei gedient, und wohl sind diejenigen Bilder die bedeutendsten und anziehendsten, die ihre Entstehung jenen weltlichen Anregungen verdankten.

Die Perle dieser Werke, die grösste und prächtigste Sammlung des Minne- und Meistergesanges, ist die Handschrift No. 7266 der Pariser Bibliothek, welche, seit Bodmer zuerst wieder diesen Schatz gehoben, den Namen der Manessischen Liedersammlung führt. Ihre Herkunft und Urheberschaft sind unbekannt und längst schon der Gegenstand einer heute noch unerledigten Streitfrage gewesen. Manches spricht dafür, dass wenigstens die Grundbestandtheile derselben in der heutigen Nordostschweiz und

---

[1]) Sehr deutlich kann man diess in dem theilweise beschädigten Codex No. I. 4/8 der Stiftsbibliothek *Engelberg* beobachten. Das Gold ist hier auf einem ganz dünnen und dabei sehr zähen und biegsamen Kreidegrunde aufgetragen.

[2]) *Wattenbach* a. a O. S. 211.

zwar in Zürich entstanden seien. Diese Ansicht, die zuerst von Bodmer[1]) und dann auch von späteren Forschern wiederholt vertreten wurde, gründet sich auf das früher genannte Gedicht des Zürcherischen Sängers Hadloub. Er preist darin die Verdienste zweier Manesse, des Ritters und Rathsherrn Rüdger (1252—1304) und seines 1297 verstorbenen Sohnes, Johannes, des Custos am Grossen Münster, um die Sammlung alter und zeitgenössischer Lieder.[2])

Die Identität der von den Manessen veranstalteten Sammlung mit der in Paris befindlichen Handschrift ist nun freilich nicht zu beweisen, denn einmal fehlt in der Letzteren jede hierauf bezügliche Nachricht und ist auch keines der vielen Bilder jenen sangliebenden Edlen gewidmet.[3]) Indessen ist nicht zu übersehen, wie auffallend zahlreiche Dichter aus den jetzt schweizerischen Gegenden in dieser Sammlung vertreten sind; es sind deren wenigstens dreissig ritterlichen und bürgerlichen Standes, und darunter nicht wenige, deren Sang gewiss verklungen wäre, wenn nicht ihr Leben und Wirken die Aufmerksamkeit eines heimischen Sammlers erregt

[1]) Proben aus der alten schwäbischen Poesie des dreyzehnten Jahrhunderts aus der Manessischen Sammlung. Zürich 1748. Einleitung S. XIII u. f. und Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpunkte. I. Theil. Zürich 1758. S. XII u. f.

[2]) Dass der „Kuster", dessen Hadloub gedenkt, zugleich Scholasticus gewesen, wie *Bodmer* (Proben S. XVII und Sammlung S. XII) und *Uhland* (Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage. Bd. V. Stuttgart 1870. S. 274) annehmen, beruht auf einer Verwechselung. Unter allen Gliedern der Familie erscheint in den Urkunden nur Ein Maness, der 1297 verstorbene Johannes, als Custos (*G v. Wyss*, Beiträge zur Geschichte der Familie Maness. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek in Zürich 1849. S. 11). Ob dann sein Bruder († 1304) oder ein späterer Johannes, wie *von der Hagen* (bei *Mathieu*, Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen, Paris 1850. S. VII) annimmt, der schlimme Scholasticus gewesen, ist mithin gleichgültig, und ebenso ist *Lassbergs* Annahme, dass jener erste Johannes die Sammlung im Auftrage des Constanzischen Bischofs Heinrich v. Klingenberg veranstaltet habe (Liedersaal Bd. II. 1846. S. XLIV) eine blosse Vermuthung. Vgl. auch *v. d. Hagen* bei Mathieu S. VII. Derselbe Rüdger Maness hatte auch eine Handschrift des Schwabenspiegels anfertigen lassen, cf. *G. v. Wyss* im Anzeiger für Schweizerische Geschichte. 1870. S. 21 u. ff. S. 49 u. ff. und Desselben Vortrag: Zürich am Ausgange des XIII. Jahrhunderts. Zürich 1876. S. 23 u. ff.

[3]) Ein anderes Bedenken gegen die Manessische Autorschaft des Pariser Codex hat *Pfeiffer* geäussert (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart. V. 1843. S. XI). Er findet es auffallend, warum gerade Hadloubs Lieder, die Rüdger Maness doch gewiss aus erster Quelle haben konnte, nicht in besserer Gestalt in die Sammlung übergegangen sind. Umgekehrt hinwiederum erkennt *Lachmann* (in der Vorrede zu seinem Walther von der Vogelweide), dass die Pariser Handschrift, sowie die Heidelberger und Weingartner, deren Orthographie auffallend übereinstimmt, „durch schwäbische (oder vielleicht richtiger thurgauische) Formen sich auszeichnen".

haben würde. Da ferner diese Meister alle einem Gebiete entstammten, dessen Mitte in Zürich liegt: aus den heutigen Cantonen Bern, Aargau und Basel, aus dem Luzernischen, der Urschweiz und den Rhein- und Bodenseegegenden, ist die Annahme Zürcherischen Ursprungs so kurzweg nicht zu verneinen. Eines nur ist freilich auffallend, dass nämlich in einer Stadt, wo sonst weder Denkmäler noch historische Nachrichten über solche eine höhere Pflege der bildenden Künste bezeugen, ein Werk von solchem Umfange uud so kostbarer Pracht entstanden sein sollte, und es hat denn auch an Vermuthungen nicht gefehlt, dass dieser Codex anderswo, auf Hohensax, oder in Constanz geschrieben worden sei, wo 1293—1306 der sangliebende Bischof Heinrich v. Klingenberg residirte. Allein der Werth dieser beiden Hypothesen ist kein grösserer, als derjenige der früheren Annahme, denn, unmöglich scheint es, dass solche Bestrebungen in dem einsamen Ritterschlosse eine günstigere Stätte, als in dem damaligen Zürich gefunden hätten und dieses hinwiederum war dazu gewiss ebenso, wo nicht in höherem Grade geeignet, als der Hof eines allseitig in Anspruch genommenen Prälaten. Sodann ist nicht zu übersehen, dass eben die Zeit, in welcher die Manessen lebten, einen Höhepunkt für Zürichs geistige und materielle Blüthe bezeichnet. Inmitten der Gefahren und Leiden des Zwischenreiches hatte die Stadt sich einer verhältnissmässig ruhigen Entwickelung erfreut und ihr äusseres Ansehen durch den Anschluss an das grosse Städtebündniss und eine glückliche Fehde mit dem mächtigen Regensberger befestigt. Dazu kam ein reges geistiges Leben, das Zürich zum Mittelpunkte des kunst- und sangliebenden Adels erhob. Schon vor dem Jahre 1270 hatte Propst Heinrich Maness den als lateinischen Sänger bekannten Conrad von Mure an die Spitze seiner Stiftsschule berufen. Daneben nennt Hadloub einen ganzen Kreis von Vertretern und Freunden des Minnegesanges, die ab und zu nach Zürich kamen oder daselbst weilten: den Bischof von Constanz und seinen Bruder, den Ritter Albrecht von Klingenberg; die Aebtissin Elisabeth am Fraumünster, ihre Muhme; den Grafen Friederich von Toggenburg, die Aebte von Einsiedeln und Petershausen; einen Regensberger, die beiden Manesse, Persönlichkeiten, deren mehr als eine die Kosten auch der bilderreichsten Handschrift zu bestreiten im Falle gewesen wären. Auch eine andere der als Minnesänger in dem Codex figurirenden Persönlichkeiten scheint Zürich nahe gestanden zu haben: der Kirchherr von Sarnen, Herr Heinrich, der erst als Subdiakon und dann als Chorherr zu S. Martin auf dem Zürichberg erscheint, endlich nach Urkunden von 1322—1329 auch Canonicus an der Abtei Fraumünster war.[1]) Ebenso ist die Ansicht derer, die in dem Grafen

[1]) Ich verdanke diese Notizen einer gütigen Mittheilung des Herrn Chorherrn *Dr. A. Lütolf* in Luzern.

Kraft von Toggenburg den 1339 verstorbenen gleichnamigen Propst am Grossen Münster erkennen, so unbedingt nicht abzuweisen.[1]) Diess Alles bringt uns mit Hadloub und seinen Nachrichten immer näher an Zürich, ja auf Zürich selbst; „Wo kann man finden so manch Gedicht? Man findet ihr nicht — im Königreich, Was man in Zürich sehen kann“ — so beginnt Hadloub sein Lob der Manesse, warum also könnte es Zürich nicht sein, das diesen Sangeshort in seinen Mauern entstehen sah?

Wie der Ursprung, so sind auch die späteren Schicksale der Manessischen Liedersammlung bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts in ein völliges Dunkel gehüllt. Damals befand sich dieselbe auf dem Schlosse Forsteck im Rheinthal im Besitze des Freiherrn Johann Philipp von Hohensax, wo gleichzeitig drei Gelehrte, Goldast, Markward Freher und der S. Gallische Rechtsgelehrte Schobinger, dieses Kleinod kennen lernten.[2]) Aber nicht lange mehr sollte dasselbe seiner Heimath verbleiben. Bald nach dem Tode des alten Freiherrn begannen die Unterhandlungen wegen des Verkaufs. Es war vergebens, dass Schobinger Alles aufbot, um denselben zu hintertreiben; schon 1607 ward der Handel erledigt und die Handschrift nach Heidelberg gebracht, von wo sie schliesslich, es ist unbekannt in welcher Zeit und unter welchen Umständen, nach Paris gelangte.[3])

Der Codex ist ein Band in Gross-Folio. Er enthält auf 429 Blättern über 7000 Strophen von 142 Liederdichtern mit 141 Bildern. Jeder Dichter hat seine eigene Zahl von Blättern, zwischen denen oft leere ausgespart sind, da die Sammler augenscheinlich auf eine stets neue Bereicherung dieser Anthologie bedacht waren. Der Text ist mit schwarzer Tinte geschrieben, der Anfang der Strophen und der Lieder durch grössere Buchstaben bezeichnet, welche bunt bemalt und mit zierlichen kalligraphischen

---

[1]) Als einzigen Grund gegen diese Annahme weiss *Wackernagel* (cf. *S. Vögelin*, Das Kloster Rüti. Mittheilungen der antiq. Ges. in Zürich. Bd. XIV. Heft 2. S. 52 (16) Note 8) doch nur anzuführen, dass die Handschrift jenen Grafen nicht als Cleriker bezeichnet, was aber aus zwei Gründen nicht befremden muss, indem der ritterliche Sänger die Weihe entweder erst später empfangen, oder, nach damaliger Sitte, auch ohne eine solche die Stelle eines Propstes bekleidet haben könnte.

[2]) *Lassberg* (Briefwechsel mit Uhland S. 20) vermuthet, die Manessische Liedersammlung sei für den Bischof von Constanz, Heinrich v. Klingenberg, geschrieben worden und nach Hohensax von Constanz dadurch gekommen, dass jenes freiherrliche Haus eine Pfründe vom Constanzer Stifte zu beziehen hatte. Ob die von *Bodmer* (Proben S. XII) aus Stumpf's Chronik citirte Stelle auf die Manessische Liedersammlung zu beziehen sei, scheint doch sehr fraglich.

[3]) Vgl. über den Verkauf und die nachherigen Schicksale der Handschrift die Einleitung in den beiden vorhin genannten Schriften von *Bodmer*, bei *Mathieu* S. VIII u. f. und *Rudolf v. Raumer*, Geschichte der germanischen Philologie. München 1870. S. 55—59 u. S. 255 fg.

Ornamenten geschmückt sind. Figurirte Initialen enthält der Codex keine, dagegen steht den meisten Sängern ein grosses Bild voran, das jeweilig die ganze Seite einnimmt. Aus verschiedenen Umständen geht übrigens hervor, dass dieses Werk nicht in Einem Zuge, sondern mit mehreren Unterbrechungen und von verschiedenen Händen gemalt und geschrieben worden ist. In dem alten Namensverzeichnisse und auch sonst finden sich Nachträge, Einlagen und Randschriften, die zwei von dem übrigen Texte abweichende Handschriften zeigen. Dasselbe gilt von den Bildern, von denen die später hinzugefügten minder sorgfältig behandelt und weniger lebhaft und glänzend gemalt sind.[1])

Was den Kern der Sammlung betrifft, so wird die Entstehung desselben mit annähernder Sicherheit aus der Grenzscheide des XIII. und XIV. Jahrhunderts zu datiren sein. Es ergiebt sich ferner, dass zahlreiche Bilder dieses älteren Theils nicht selbständige Erfindungen, sondern Nachahmungen gleichzeitiger oder älterer Miniaturen sind. Besonders auffallend ist die Uebereinstimmung derselben mit dem Weingartner Codex in der Königlichen Privatbibliothek zu Stuttgart und zwei in der Berliner Bibliothek befindlichen Handschriftfragmenten.[2]) Eine sichere Datirung dieser Manuscripte nach ihrer gegenseitigen Zeitfolge ist nicht zu bestimmen[3]) und die Frage bleibt mithin unbeantwortet, ob die Miniaturen der Pariser Handschrift in directer Nachahmung dieser, oder unabhängig von denselben unter der Einwirkung gemeinsamer älterer Vorbilder entstanden seien? Wahrscheinlich war Letzteres der Fall und hatten, gleich den gangbarsten Liedern, so auch die bildlichen Vorstellungen zu denselben aus alter Ueberlieferung innerhalb gewisser Kreise von Geschlecht zu Geschlecht sich vererbt. Daneben freilich fehlt es auch nicht an völlig freien und selbständigen Entwürfen, und müssen als solche insbesondere diejenigen Bilder gelten, die nachträglich, zum Theil erst im XIV. Jahrhundert, in die Sammlung aufgenommen worden sind.[4])

---

[1]) *v. d. Hagen* bei *Mathieu* S. VI. und *v. d. Hagen*, Bildersaal altdeutscher Dichter. Berlin 1856. S 13.

[2]) Bildersaal S. 11. 12. 63. 75. Die 25 Bilder der Weingartner Handschrift sind veröffentlicht im V. Bande der Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart. 1843. Dieser Codex befand sich im XVI. Jahrhundert in Constanz (a. a. O. S. VI). Das Bild Heinrichs v. Stretlingen aus der Manessischen und der Berliner Handschrift giebt *v. d. Hagen* in den Abhandlungen der Kgl. Academie der Wissenschaften zu Berlin 1852. (Berlin 1853.) Zu S. 813 fg.

[3]) *v. d. Hagen*, Bildersaal S. 12 u. 63 hält die Weingartner Handschrift für die älteste, *Pfeiffer* in der Bibl. d. literar. Vereins a. a. O. S. IX meint dagegen, dass dieselbe erst zu Anfang des XIV. Jahrhunderts verfertigt worden sei.

[4]) Solche sind: Otto vom Turne, 1275—1330 (*Lütolf* im Geschichtsfreund Bd. XXV. mit Farbendruck), Kunrat v. Landegg, 1271—1304 (a. a. O. S. 16 des

Die Reihenfolge der Bilder[1]) eröffnet als Herrscher dieses Sängerreiches der Kaiser, wahrscheinlich Heinrich VI. Ihm folgen Könige, Fürsten und Grafen, dann die alten Meister und ihre ritterlichen und ranglosen Schüler. Selten bezieht sich der Inhalt der Darstellungen auf einen speciellen Theil der Gedichte, sondern meist sind es Schilderungen allgemeiner Natur: Darstellungen ritterlicher Künste, oder sie verherrlichen die galanten Abenteuer im Sängerleben und Frauendienste, häusliche Scenen wohl auch und trauliche Stunden in Wald und Flur.

Die technische Ausführung dieser Bilder ist eine ähnliche wie die der verwandten Miniaturen, deren oben gedacht wurde. Sie besteht aus einer rothen Federzeichnung, deren schwarze Wiederholung durch den Pinsel über die leicht aufgetragenen Wasserfarben zugleich die Schattirung bildet, mit Ausnahme des auf die Fleischfarben gesetzten tieferen Rothes der Lippen, Wangen u. s. w., nur dass in den Bildern der Pariser Handschrift die Deckfarben kräftiger und die Schatten häufig durch Abstufung innerhalb der betreffenden Töne bewirkt sind.[2]) Speciell mit den Berliner Miniaturen stimmt die häufige Anwendung des Goldes und des Silbers überein, welche Metalle in dem Weingartner Codex fehlen. Ueberhaupt verhalten sich denn die Bilder der Manessischen Handschrift zu denen der Letzteren etwa wie die Ausführung zum Motive. Wie oft die Anordnung der Scenerien in den beiderseitigen Miniaturen bis aufs Einzelne übereinstimmt, so haben die der Pariser Handschrift eine ungleich grössere Mannigfaltigkeit, Freiheit und Lebhaftigkeit voraus. Die Köpfe sind individueller, die landschaftlichen Hintergründe ausführlicher und natürlicher, wiewohl es auch hier noch öfters vorkommt, dass sich der Künstler statt derselben mit einem conventionellen Ornamente von Blattranken begnügte.

Alle Bilder tragen den Charakter einer naiven und jugendlich frischen Kunst; es sind ansprechende Schilderungen, aber ohne tieferen Gehalt, weil es dem Künstler an höheren Ausdrucksmitteln gebrach. Daher die Grössenunterschiede zwischen den einzelnen Gestalten; Knappen, Dienst-

---

Separatabdrucks. Abgeb. im S. Galler Neujahrsblatt von 1866), Johann v. Ringgenberg, 1283—1335 (a. a. O.), Graf Werner v. Homburg, 1284—1320 (abgeb. in den Mittheilungen der antiquarischen Gssellschaft in Zürich. Bd. XIII. 2. Abthlg. Heft 1) und Albrecht Marschall von Raprechtswil (*Lütolf* S. 14. Abgeb. bei *Bodmer*, Proben) und Mittheilungen der antiq. Ges. Bd. VI. Heft 4. Taf. 6.)

[1]) Die besten Copien, zum Theil in Farbendruck, enthält das obengenannte Werk von *Mathieu*, ebendaselbst p. XIII u. f. ein Verzeichniss der sonst noch hie und da zerstreuten Copien. Eine Reihe von Umrisszeichnungen finden sich in den Abhandlungen der Kgl. Academie der Wissenschaften zu Berlin 1842. 1844. 1846. 1848. 1850. 1852 und 1853 und (mit Ausnahme der beiden letzten Jahrgänge) wiederholt im Atlas zu *v. d. Hagens* Bildersaal altdeutscher Dichter.

[2]) *v. d. Hagen*, Bildersaal S. 12.

leute u. s. w., selbst wenn sie mit ihren Vorgesetzten auf demselben Plane erscheinen, sind stets in kleinerem Maassstabe als Diese, wie Kinder dargestellt; daher auch der Mangel an scharf individualisirten Köpfen; kräftige mannhafte Typen gehören zu den seltenen Erscheinungen, die Ritter sind so hold und jugendlich, dass man sie oft schwer von ihren Damen unterscheidet, zumal wenn sie in bürgerlicher Tracht mit langwallenden Gewändern und blumengeschmücktem Haupte erscheinen. Die Körperverhältnisse sind im Allgemeinen richtig, die Bewegungen dreist und gelenk; aber auch hier ist mehr conventionelle Geschicklichkeit, als wirkliches Naturstudium zu beobachten. Dieses beschränkt sich auf die Wiedergabe der Waffen, Costüme u. dgl., die mit grosser Ausführlichkeit und vielem Fleisse behandelt sind.

Die Composition der meisten Hergänge ist eine sehr einfache, die Figuren sind symmetrisch, oder wie es die Handlung gerade mit sich brachte, neben einander geordnet, oft mit Spruchbändern versehen und von Schild und Kleinod überragt. Architektur und Landschaft sind nur angedeutet, Burgen durch einen Thurm, eine Fenstergalerie u. dgl., Bauten die indessen in keinem Verhältnisse zu den Figuren stehen, sondern meist nur den Charakter einer decorativen Umrahmung tragen. Ein Baum, eine blumige Wiese u, s. w., deutet die Gegend an. Oft auch fehlt dergleichen ganz und hat der Künstler sogar die Andeutung des Bodens unterlassen, so dass die Figuren in der Luft zu schweben scheinen.

Unter allen Darstellungen bieten diejenigen des ritterlichen Lebens und Treibens das meiste Interesse dar. Bald sind es Schilderungen wirklicher Kämpfe, wie Mann gegen Mann, oder ganze Reiterschwärme gegen einander anstürmen; bald sieht man den Helden im Turnier, Walther von Klingen[1]) und den späteren Marschall von Raprechtswil,[2]) die Beide den Gegner im Speerkampf geworfen, während von hoher Zinne Musik ertönt und holde Damen mit ungleicher Theilnahme das Schauspiel betrachten. Auch draussen in Wald und Hain spielt manche Scene. Zwei Bilder, dasjenige König Conradins und des Markgrafen von Meissen, schildern das muntere Treiben der Falkenjagd, oder der Ritter steht im Begriffe zur Beize zu reiten, Herr Wernher von Tüfen, der so glücklich seine Dame geleitet und kosend vergisst, dass sein Pferd, vom Zügel befreit, den Zelter der Dame überholen will.[3]) In traulicher Waldesrast hinwiederum sehen wir Herrn Konrad von Altstetten; er ruht von der Jagd im Schooss der Geliebten, die kosend sich über ihn beugt, während der Falke ungeduldig

---

[1]) Abgebildet in den Abhandlungen der Berliner Academie 1853. Taf. IV.

[2]) Abgebildet bei *Bodmer*, Proben, und Mittheilungen der antiquar. Ges. in Zürich. Bd. VI. Heft 4. Taf. 6.

[3]) Bildersaal. Taf. XV.

nagend dem Ritter seine Kampflust zu verstehen giebt.[1]) In anderen Bildern lernt man die Standes- und Berufsverhältnisse der Sänger kennen: Conrad v. Landegg kniet vor dem Abt von S. Gallen, der ihn mit dem Becher des Schenkenamtes belehnt,[2]) Bruder Eberhard v. Sax vor einem Altare, darauf die Madonna mit dem Kinde thront; er reicht ihr ein Loblied, „der göttlichen Jungfrau und Mutter, durch die alle irdische und weltliche Minne geheiligt und verklärt wird". Einen zweiten Vertreter des geistlichen Standes, Heinrich von der Mure, sehen wir, wie er, vom Ritter- zum Mönchsstande übertretend, von einem Abte die Weihe empfängt. Auch häusliche Geschäfte und Vergnügungen giebt es öfters zu schauen: im traulichen Gemache an der Seite der Hausfrau sitzt Herr Reimar der Fiedler und spielt einem anmuthigen Mägdlein zum Tanze,[3]) oder die Scene spielt im Freien, im Garten hinter dem Hause, wo der Kirchherr Rost von Sarnen das Knie der Geliebten umfängt, die baarfuss in häuslicher Tracht eine Borte webt. Noch unbefangener zeigt sich Herr Jacob von Wart; er sitzt behaglich in einem mit Blumen bestreuten Bade unter dem Schatten einer Linde und lässt sich von Frauen bedienen. Vorne knien zwei Mägde, die eine das Wasser wärmend, die andere reibt ihm mit Seife den Arm, während hinten nicht minder geschäftig zwei Fräulein dem Badenden einen Kranz und einen goldenen Becher überreichen.[4]) Zahlreiche Bilder endlich schildern die Abenteuer des Frauendienstes. Bald sieht man den Helden, wie er der Angebeteten seine Lieder überreicht, oder dieselben ihr vorträgt, und dafür den Preis, einen Kranz, empfängt, was mitunter nicht ohne Wagniss erfolgt, denn nur auf schwanker Leiter kann der Graf von Toggenburg den Lohn für sein Ständchen erringen.[5]) Auch Dietmar v Ast darf sich nur heimlich nahen; als Kaufmann verkleidet zieht er mit einem Maulthiere zur Burg seiner Dame, um ihr ein Kleinod anzutragen.[6]) Minder glücklich ist Hadloub, der Sänger von Zürich; er hat sein Herz einer vornehmen Dame geweiht, die aber die Huldigungen mit sprödem Gleichmuth erwiedert; als Pilger verkappt sieht man ihn, wie er die Dame nach der Frühmesse beim Eingang der Kirche erwartet, um ihr heimlich den Brief, der seine „tiefen Reden von der Minne" enthält, mit einer Angel ans

---

[1]) a. a. O. Taf. XXXII.

[2]) Abgebildet im S. Galler Neujahrsblatt von 1866.

[3]) Bildersaal. Taf. XXXIX.

[4]) Beide Scenen sind abgebildet in den Abhandlungen der Berliner Academie von 1852.

[5]) S. Galler Neujahrsblatt 1865. Bildersaal Taf. VII. In ähnlicher Lage erscheint Herr Christian v. Hamle, der von seiner Geliebten vermittelst eines Aufzuges in einem Kübel zur Burgzinne emporgewunden wird. Bildeısaal. Taf. XVII.

[6]) Bildersaal. Taf. XIII.

Kleid zu heften; allein das Schreiben bleibt unbeantwortet. Endlich gelingt es vornehmen Freunden und Gönnern ihn bei der Dame einzuführen und diese zu bewegen, den Sänger, der wie ein Todter vor ihr lag, die Hand zu bieten, ihn freundlich anzuschauen und mit ihm zu reden. Da ruhten seine Arme glückselig auf ihrem Schoose und er hielt ihre Hand so fest, dass sie ihn darin biss, was ihm jedoch nur wohl that. Diese Scene zeigt die obere Hälfte des Bildes, wobei indessen der Künstler sehr schicklich nicht die Dame, sondern ihr Hündchen die Hand des Verschmähten beissen lässt.[1] Auch Kämpfe und Belagerungen bieten mitunter einen schicklichen Anlass zur Anknüpfung galanter Beziehungen. Es zeigt diess das Bild des Trostberg, dem, während die Burg mit Ballisten bestürmt wird, die Geliebte ein Briefchen mit einem Pfeilschuss heruntersendet. Aehnlich erscheint Herr Rubin, der umgekehrt sein Schreiben dem Liebchen zur Burgzinne emporschiesst.[2] In jäher Flucht zu Pferd und gegen die nacheilenden Verfolger sich vertheidigend, jagt endlich Herr Friedrich der Knecht mit seiner Geliebten davon, die er in losem Aufzuge aus der väterlichen Burg entführte.[3]

Auch eine zweite bilderreiche Handschrift, der Tristan (Codex germ. No. 51) in der Königlichen Bibliothek zu München soll in der Schweiz und zwar für einen Herrn v. Hohenems geschrieben worden sein. Frühere Forscher waren geneigt, diesen Codex aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zu datiren,[4] indessen spricht dagegen der Umstand, dass die Handschrift nicht nur das Gedicht Gottfrieds von Strassburg, sondern auch die Fortsetzung des Ulrich v. Türheim enthält; sie wird somit erst nach dem XIII. Jahrhundert entstanden sein[5] und wirklich ist nicht zu verkennen, dass sowohl die Costüme, als die langgestreckten Verhältnisse der Figuren, die schlanken Gliedmaassen mit ihren zierlichen, oft tändelnden Bewegungen und die etwas geschlitzten Augen weit mehr dem Stil des XIV. als dem des vorangehenden Jahrhunderts entsprechen. Der Codex ist in Klein-Folio geschrieben und mit zahlreichen Initialen und Miniaturen geschmückt Jene sind einfach ornamental in flüchtiger Ausführung mit der Feder gezeichnet, theilweise vergoldet und mit leichten dürftigen Ornamenten in Blau, Mennigroth und Grün geschmückt. Nur das erste G ist drachenförmig

---

[1]) Abgebildet in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. I. Heft 8.

[2]) Bildersaal. Taf. XXV. und XXXIII.

[3]) Abhandlungen der Berliner Academie 1852. Taf. VI.

[4]) *Kugler*, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Bd. I. p. 88. *Aufsess*, Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters. I. 1832. S. 65. *Hefner*, Trachten des christlichen Mittelalters. I. Abthlg. 16. Lief. p. 127.

[5]) *Schnaase*, Gesch. d. bild. Künste. Bd V. S 497.

und in grösserem Maassstabe einheitlich golden auf buntfarbigem Grunde gemalt. Die Miniaturen — 45 an der Zahl — sind auf besonderen Blättern gemalt, wo sie jeweilig die ganze Vorder- und Rückseite einnehmen. Oft enthält eine einzelne Seite mehrere Illustrationen, manchmal deren sechs, die dann wiederum durch leichte senkrechte Striche in mehrere Unterabtheilungen gegliedert sind.[1]) Die Darstellungen beziehen sich jeweilig nur auf wenige Verse, wobei die Composition so knapp als möglich, mitunter nicht ohne Geschicklichkeit entworfen ist. Einen Anlauf zur höheren Compositionsweise zeigen nur die ersten Bilder, im Uebrigen beschränkt sich die Darstellung auf eine reihenweise Anordnung der Gestalten, oder sie wird zum zufälligen und regellosen Haufen, wo es sich um die Schilderung bewegter Scenen, von Kämpfen u. dgl. handelt. Bei ruhigen Situationen besteht der Ausdruck lediglich in äusserlicher Sentimentalität. Die Figuren sind stark geschweift, die Köpfe meistens geneigt, nicht ohne Lieblichkeit, aber gewöhnlich stark verzeichnet. Die Gewänder sind in langen, oft mageren Falten fliessend drapirt, um die Hüfte leicht gebauscht und zu Füssen, wie vom Winde getrieben, in wallenden Massen emporgeworfen. Eine Andeutung perspectivischer Tiefe ist nirgends zu gewahren, ebenso wenig eine ausführliche Behandlung landschaftlicher Gründe; nur Bäume erscheinen gelegentlich, aber sie stehen in keinem Verhältnisse zu den Figuren, sie zeigen gewöhnlich die Pilzform, oft mit seltsam eingezeichneten Rauten, oder einer aus conventionellen Blättern gebildeten Krone. Aehnlich beschränkt sich die Andeutung von Städten, Burgen u. s. w. auf einen Thurm, eine Pforte, Bogenstellungen u. dgl. Sämmtliche Bilder sind auf einheitlich gefärbtem (blauem, grünem, rothem oder gelbem) Grunde mit blasser Tinte gezeichnet und mit wenigen Farben, ohne grosse Mannigfaltigkeit und Nüancirung, leicht angetuscht, die Lichter weiss in der Naturfarbe des Pergamentes ausgespart, die nackten Theile, besonders Hände und Füsse höchst sorglos behandelt. Rothe etwas vertriebene Dupfen bezeichnen die Stelle der Wangen; dazu kömmt noch eine dürftige Modellirung der oberen Gesichtstheile, die untere Hälfte dagegen und der Halsansatz sind völlig unentwickelt. Die Anwendung des Goldes scheint sich auf Geräthe, Waffen u. dgl. zu beschränken. Jedenfalls steht die künstlerische Bedeutung dieser Bilder weit unter dem stofflichen Werthe, den sie als Illustrationen zur Zeit- und Sittengeschichte des Mittelalters besitzen. Nicht genug, schreibt mir Professor Reber, ist namentlich die zunehmende Nachlässigkeit der Ausführung hervorzuheben. Die Miniaturen, welche die

[1]) Einzelne Proben von Miniaturen bei *Kugler* und *Hefner* (Taf. 94) a. a. O. und im Anzeiger für Kunde des teutschen Mittelalters a. a. O. zu p. 222. Eine nähere Beschreibung der Bilder, aus welcher die folgende Charakteristik entnommen, verdanke ich der gütigen Mittheilung des Herrn *Prof. Dr. Franz Reber* in München.

zweite Hälfte der Handschrift schmücken, sind über die Maassen flüchtig und elend in der Zeichnung wie in den Farben, während die Schrift von Anfang bis zum Ende von gleicher Güte ist, ein Beweis, dass Künstler und Schreiber verschiedene Leute waren.

Unter den noch in der Schweiz befindlichen Miniaturwerken ist die gleichfalls mehr historisch merkwürdige Wappenrolle von Zürich zu nennen, vielleicht das älteste Denkmal dieser Art, das überhaupt auf unsere Tage gekommen ist, und jedenfalls die wichtigste und bedeutsamste Urkunde mittelalterlicher Heraldik.[1]) Die früheren Schicksale derselben bis zu Anfang des vorigen Jahrhunderts sind unbekannt. Damals befand sich dieses merkwürdige Document im Besitz des berühmten Zürcherischen Naturforschers Johann Jacob Scheuchzer, nach dessen 1733 erfolgtem Hinschiede dasselbe der Stadtbibliothek geschenkt und dann, seit Begründung der antiquarischen Gesellschaft, in deren Museum übertragen wurde. Diese Wappenrolle besteht, ähnlich den ältesten Minneliedersammlungen, aus einzelnen schmalen Pergamentstreifen, deren Zahl, wie sich nachweisen lässt, ursprünglich eine grössere war. Heute sind es deren 13 von ungleicher Grösse. Sie bilden, nachträglich zusammengenäht, einen Streifen von etwa 4 Mètres Länge und 12$^1/_2$ Centimètres Breite, Vorder- und Rückseite sind bemalt mit Wappen, die in zwei Reihen übereinander stehen. Die Entstehung dieser Malereien lässt sich mit annähernder Sicherheit aus der Zeit zwischen den Jahren 1336 und 1347 datiren. Damit stimmt auch der Stil der Wappen überein, die nur den Schild und den Helm mit seinem Kleinod, aber noch keine Helmdecken zeigen. Gewöhnlich rechts auf der Höhe des Helmes sind die Namen der Geschlechter in gothischen Majuskeln verzeichnet. Malerei und Schrift tragen einen durchwegs einheitlichen Charakter, so dass die Anfertigung der Rolle von einer und derselben Hand sich nicht bezweifeln lässt. Nur eines der vorhandenen Stücke, das erste, dessen Rückseite ausnahmsweise mit den Bannern von Bisthümern und gefürsteten Abteien geschmückt ist, scheint nachträglich als Supplement hinzugekommen zu sein. Die Wappen sind mit Wasserfarben in glatten Tönen ohne Modellirung auf Kreidegrund gemalt und dann mit einem spirituosen Copalfirniss überzogen, wodurch das Ganze das Ansehen einer Oelmalerei erhielt. Die Zeichnung mit breiten schwarzen Umrissen ist derb, oft roh, aber, vom Standpunkte des Heraldikers betrachtet, voll Kraft und Leben; namentlich sind die Thiere vortrefflich stilisirt. Da die meisten Wappen, diejenigen königlicher Geschlechter und der höch-

---

[1]) Die Wappenrolle von Zürich. Ein heraldisches Denkmal des XIV. Jahrhunderts. Text von *H. Runge*. Herausgegeben von der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. 1860. 4° mit 25 Tafeln in Farbendruck.

sten geistlichen und weltlichen Würdenträger ausgenommen, den alamannischen am Rhein und Bodensee, im Zürich- und Aargau sesshaften Adel repräsentiren, ist wohl in diesen Gegenden die Sammlung entstanden, das Werk eines Liebhabers vermuthlich, der ohne System und praktische Absichten eben einfach die ihm bekannten und zugänglichen Schildereien verzeichnet hat.

Künstlerisch bedeutsamer ist die etwas ältere Handschrift No. 302 in der Stadtbibliothek zu S. Gallen. Sie enthält die Weltchronik des Rudolf von Ems und Strickers Karl. Beide Werke sind mit figurenreichen Bildern geschmückt, deren Zahl, jetzt 47, einst eine bedeutend grössere gewesen sein muss. Nebst den Heidelberger und Münchner Handschriften gehört der S. Galler Codex zu den vorzüglichsten des ersten Theils, vielleicht dass sie noch zu Ende des XIII. Jahrhunderts verfasst wurde[1]); die Bilder dagegen dürften kaum vor Anfang des folgenden gemalt worden sein. Sie schildern die Begebenheiten des alten Bundes von Kain und Abel bis zur Regierung Salomos, dann folgt der zweite Theil, die Vita Karoli mit zahlreichen Scenen aus der Geschichte des Kaisers und der Rolandssage. Die meisten Blätter sind mit zwei übereinander befindlichen Miniaturen geschmückt, nur die letzten Darstellungen aus der Weltchronik, das Urtheil Salomos und sein Götzendienst nehmen die ganze Grösse einer Blattseite ein, ebenso stellt wohl öfters ein einzelnes Bild mehrere durch Zeit und Ort getrennte Handlungen dar. Eine höhere Composition liegt nirgends zu Grunde; die Figuren sind meist auf demselben Plane, wie es der Zufall mit sich brachte, über- und nebeneinander geordnet, so bei dem Sturme auf Jericho: oben sieht man die Bundeslade von Reisigen getragen, darunter, im Inneren der Stadt, einen heftigen Kampf zwischen den in Trümmer stürzenden Thürmen. Kriegerische Actionen sind überhaupt mit besonderer Vorliebe behandelt und zwar mit einem Aufwande der interessantesten Details, so dass dieser Codex für die Kenntniss des ritterlichen Treibens der Costüme, Waffen, der Heraldik u. s. w. eine Reihe der wichtigsten und vielseitigsten Aufschlüsse bietet. Sämmtliche Bilder sind mit Deckfarben auf einem sorgfältig zubereiteten Goldgrunde gemalt, ruhige Gestalten, zumal die weiblichen, stark geschwungen, die Gewänder fliessend in einfachen Massen geordnet (Fig. 162), die Hände sicher gezeichnet. Auch

*Fig. 162

*Aus dem Codex No. 203 der Stadtbibliothek zu S. Gallen.

[1]) *Bartsch*, Karl der Grosse von dem Stricker. Quedlinburg u. Leipzig 1857. S. XXXVI. *Scherer*, S. Gallische Handschriften. S. Gallen 1859. S. 4.

die Köpfe lassen zuweilen keinen Zweifel über die Stimmung, die sie beseelt; aber im Ganzen und Grossen ist doch eine höhere Durchbildung nirgends zu beobachten. Die Farben sind leuchtend aber derb und oft in ganz naturwidriger Weise aufgetragen; rothe und blaue Bäume z. B. sind keine seltenen Erscheinungen. Die Gewänder sind mit weichen aber nicht sehr sorgfältig angelegten Massen schattirt, die Haare bei jugendlichen Personen gelb, bei alten grau oder blau. Sämmtliche Figuren endlich sind mit derben breiten Conturen umzogen, die braun die nackten Theile und schwarz die Gewänder, Waffen u. s. w. begleiten. Ausser diesen Miniaturen enthält der Codex eine Anzahl Initialen, die ähnlich denen der Manessischen Liedersammlung mit schönen kalligraphischen Ornamenten geschmückt sind.

Von Miniaturen biblischen und legendarischen Inhalts sind nur wenige und dazu meist geringe Beispiele anzuführen. Die hervorragendsten Leistungen dieser Art enthält die aus dem XIV. Jahrhundert stammende Bibel No. 332 in der Stadtbibliothek zu S. Gallen: Initialen, Schluss- und Randverzierungen, die ausserordentlich zart und fleissig mit der Feder gezeichnet und mit vorwiegend gebrochenen Deckfarben ohne Anwendung von Gold und Silber gemalt sind. Ausser den biblischen und sonst geläufigen Motiven, darunter die Personificationen der Kirche und der Synagoge, eine Darstellung des Glücksrades u. s. w., sind es namentlich eine Reihe von Karrikaturen, Halbwesen, kämpfenden und spielenden Thieren, die, zum Theil wie Mönche gekleidet, durch ihre abenteuerlichen Evolutionen und geistreiche Possenhaftigkeit überraschen.

VIERTES KAPITEL.

IM XV. UND XVI. JAHRHUNDERT.

Sparsam wie der Nachlass des XIV. sind auch die Denkmäler bildender Kunst des XV. Jahrhunderts. Werke städtischen Kunstfleisses zumal gehören zu den Seltenheiten, ländliche Schöpfungen aber, wenn auch zahlreicher vertreten, sind nicht geeignet, ein Urtheil über die stilistischen Wandlungen zu gestatten. Zeugen einer zurückgebliebenen Localkunst und dazu meist handwerklichen Ranges, beruht ihre Bedeutung lediglich auf dem stofflichen Interesse, welches sie darbieten.

Im Allgemeinen ergiebt sich, dass auch jetzt noch während geraumer Zeit der alte idealistische Stil seine Herrschaft behauptete, und zwar auf dem Gebiete der Plastik wie in der Malerei. Den Beweis in ersterer Hinsicht liefern die Standbilder am Fischmarktbrunnen zu Basel. **Man**

würde diese sanft geschweiften Figuren mit ihren süss lächelnden Mienen und den langen schmiegsamen Gewändern unbedenklich für Werke des XIV. Jahrhunderts halten, wenn nicht ein urkundliches Zeugniss den späteren Ursprung verbürgte; erst in den Jahren 1467 und 1468 hat Meister Jacob Sarbach, derselbe, der 1473 das Spalenthor erbaute, diesen Brunnen errichtet.[1])

Einen ähnlichen Rückstand zeigen die Malereien in der Thurmhalle der Pfarrkirche von Thun. Ihr Alter ist unbekannt, den einzigen Anhalt zur Datirung bieten die Costüme, deren Charakter auf die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts weist und die Kunde von mehreren seit 1412 beschafften Glocken, welche darauf zu deuten scheint, dass kurz vorher die Erbauung des Thurmes stattgefunden habe.[2]) Die quadratische Halle, auf der sich der achteckige Thurm erhebt, ist auf drei Seiten mit breiten Spitzbögen geöffnet. Darüber in beträchtlicher Höhe, sitzen die Schildbögen des Kreuzgewölbes auf, so dass zwischen diesen und den offenen Arcaden jedesmal ein schmaler spitzbogiger Wandstreifen zur Aufnahme der Malereien verblieb. Die vierte Seite, die Rückwand, ist ihres Schmuckes beraubt, nur eine Figur, die des hl. Mauritius, ist hier, halb erloschen, rechts neben der Kirchthür zu erkennen. Sämmtliche Bilder zeigen die einfache Technik des XIV. Jahrhunderts: auf blauem Grunde sind sie mit schwarzen Umrissen frisch und sauber gezeichnet und mit leichten Tönen ohne Schattirung bemalt. Auch der Stil der Figuren ist ein alterthümlicher; die leicht geschwungene Haltung des Körpers, die feierliche Anmuth der Bewegungen, die Gewänder mit ihren grossen langwallenden Massen, die rundliche Form der Köpfe und der süsse Ausdruck der Gesichter sind Züge, die noch unmittelbar an die Weise des XIV. Jahrhunderts gemahnen (Fig. 163). Zwei der Bilder stellen sehr einfache

*Fig. 163.



*Wandgemälde in der Vorhalle der Kirche von Thun.

[1]) *Fechter* in *Streubers* Basler Taschenbuch auf das Jahr 1856. S. 174.

[2]) *Lohner*, Die reformirten Kirchen und ihre Vorsteher im eidgenössischen Freistaate Bern nebst den vormaligen Klöstern. Thun (ohne Jahreszahl) S. 321.

Situationen dar; das Eine, über der nördlichen Archivolte, den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes und tiefer, zur Seite derselben, zwei Gruppen von männlichen und weiblichen Heiligen, darunter S. Michael, der die Seelen wägt, die hl. Katharina, Barbara und Margaretha. Das zweite Bild zeigt die Verkündigung Mariae. Ueber dem Scheitel des Bogens erscheint Gott Vater, eine Halbfigur mit bärtigem Haupte, von Wolken und einer Strahlenglorie umgeben. Er hält ein nacktes Kind auf den Armen und wendet sich der Madonna zu, die unten, dem verkündenden Engel gegenüber, anbetend in einem Gehäuse kniet. Ihr zu Häupten schwebt die Taube des hl. Geistes. Hinter der Madonna sieht man die halb erloschene Gestalt eines betenden Mannes, vermuthlich den Donator des Bildes. Ein viel grösseres Interesse bietet aber das dritte Gemälde, die Anbetung der Könige über der südlichen Archivolte. Zeigen die bisher genannten Darstellungen nur eine Reihenfolge isolirter Gestalten, Typen, die ohne feinere Nüancirung in einfacher statuarischer Haltung erscheinen, so ist hier zum ersten Male die Schilderung einer bewegten und mannigfaltig gegliederten Scenerie gelungen, herrscht Kraft und Leben und suchte der Künstler, wenn auch ein höheres Verständniss der Formen ihm mangelte, so treu wie möglich die Eindrücke wiederzugeben, die ihm die Welt der äusseren Erscheinungen darbot. Es ist ein Bild, das mit seiner naiven Ausführlichkeit aber dabei noch strengen Stilisirung aller Einzelheiten gewissermaassen auf der Grenzscheide zweier Epochen steht und desshalb, mag auch ein rangloser Meister dasselbe geschaffen haben, eine besondere Beachtung verdient. Das Ganze besteht aus drei deutlich gesonderten Gruppen. Am Fusse zur Linken sind die Donatoren kniend unter der Obhut ihrer Patrone dargestellt; zu unterst eine Nonne, vor welcher segnend ein hl. Bischof steht, dann folgen ein Knabe und zwei männliche Gestalten, diese mit unverkennbar porträtartigen Zügen und vornehmen Standes, wie das Wappen und die ritterlichen Costüme zeigen. Hinter ihnen steht die hohe Gestalt eines bejahrten Heiligen, S. Josephs vielleicht, der einen Kelch zu betrachten scheint und somit zur folgenden Gruppe, der Mitte überleitet. Hier sitzt die Madonna von einer rundbogigen Nische umrahmt, eine schlanke anmuthige Gestalt, vom schönsten Wurf der Gewänder umhüllt. Auf ihrem Schoosse hält sie den Christusknaben, der unbekleidet mit kindlicher Hast zu den Gaben greift, die ihm ein kniender König übergiebt. Dieser, der älteste unter den Dreien, ist seinen Gefährten vorangeeilt, der Zweite folgt ihm schnellen Schrittes und schickt sich eben an, sein Haupt zu entblössen, während Caspar, der Dritte, in welchem der Typus des Mohren recht gut gegeben ist, erst in beträchtlicher Entfernung und noch zu Pferde hinter einem bizarren Felsen zum Vorschein kommt. Ihm voran und zu beiden Seiten sieht man eine stattliche Cavalcade: Trabanten mit Fahnen, einen

Kameeltreiber, der noch hart vor dem Ziele sein Thier zum rascheren Gehen ermannt, während vorn ein Page die Pferde bemeistert, die ungeduldig der königlichen Reiter harren. Den Abschluss zur Rechten bildet ein hoher seltsam geformter Fels, dessen Fuss mit winzigen kindlich gezeichneten Bäumen bewachsen ist.

Unter den grösseren Städten scheint Basel voraus der Sitz einer regen Kunstthätigkeit gewesen zu sein. Aeneas Silvius spricht zwar sein Befremden darüber aus, dass man dort die Altäre so selten mit Bildern zu schmücken pflegte[1]), allein diesen Ausfall erklärt die umfassende Anwendung der Plastik, die im Norden gewöhnlich an solcher Stelle die Malerei vertrat. Dass auch diese, hier wie überall im XV. Jahrhundert eine vielseitige Pflege fand, bezeugt die verhältnissmässig grosse Zahl von Malern, deren in den öffentlichen Documenten gedacht wird; auch fehlt es nicht an einzelnen noch vorhandenen Werken und an Nachrichten über solche, die beweisen, dass man in den kirchlichen wie in den weltlichen Kreisen diese Kunst zu schätzen wusste. Bezeichnend hiefür sind namentlich die Angaben über den Schmuck der öffentlichen Gebäude; wir hören, dass man nicht bloss die Thore, sondern sogar das Kornhaus, letzteres inwendig und am Aeusseren, mit Historien und Heiligenbildern bemalen liess.[2])

Die meisten dieser Arbeiten werden freilich kaum mehr als handwerkliche Schildereien gewesen sein, wie denn überhaupt seit dem Schlusse des XIV. Jahrhunderts eine gewisse Verflachung fast allgemein zu beobachten ist. Es hängt diese Wandlung zum Theil mit den vermehrten Bedürfnissen zusammen, die einen summarischen Betrieb und die Bethätigung zahlreicher untergeordneter Kräfte unvermeidlich zur Folge hatten, theils auch war die Stellung der Künstler eine andere geworden. Der Tüchtigkeit des mittelalterlichen Handwerks hatte die Gothik die Lösung ihrer höchsten Probleme zu verdanken, denn nur auf Grund der in den städtischen Zunftkreisen von Generation zu Generation vererbten Vortheile und Erfahrungen war die Vollendung eines Systemes möglich, das, wie die Gothik, so wesentlich auf technischer Routine beruht. Aber diese Richtung eben hat auch den frühen Verfall der mittelalterlichen Kunst verschuldet. Das technische Können zwar erhielt sich noch lange auf der erstiegenen Höhe, nicht aber der Geist und die poetische Stimmung, welche die älteren Meister zu ihren Schöpfungen beseelte. Was wir schon früher auf dem Gebiete

---

[1]) Scriptores Rerum Basiliensium Minores vol. I. Basel 1752. p. 366.

[2]) Das Nähere hierüber berichtet *Fechter* in Streubers Basler Taschenbuch auf das Jahr 1856. S. 171 u. f. 1440 wurde der Einzug des Procopius am Rheinthore abgeschildert. Notizen über Kunst und Künstler in Basel. Basel 1841. S. 15.

der Architektur beobachteten, den zunehmenden Mangel an geistiger Einheit und selbstloser Hingabe an die höheren Ziele der Kunst, das zeigt nicht minder der Entwickelungsgang auf den übrigen Gebieten. Noch im XIII. Jahrhundert war eine gewisse Universalität in den künstlerischen Kreisen vertreten; der Verkehr der Meister mit den geistlichen Auftraggebern, ihre häufigen Wanderungen und die Vereinigung der verschiedenen Berufszweige bei den grossen Unternehmungen, das Alles ermöglichte den Austausch zahlreicher Erfahrungen, lenkte den Sinn auf das Ganze und gab dem Einzelnen die echte Künstlerweihe. Das Alles war jetzt anders geworden; die Zunftordnung des Mittelalters hob jede Einheit auf, sie kannte nur einzelne Gewerke und diese hinwiederum waren in einer Weise organisirt, welche die Beweglichkeit des Individuums und den freien Aufschwung des schöpferischen Genies vollkommen lähmte. So finden wir in Basel die Maler nicht bloss mit den Schiltnern, einem handwerklichen, indess noch verwandten Berufe vereinigt, sondern in derselben Zunft auch die Sattler, ja selbst die Scherer vertreten.[1])

Dass unter solchen Bedingungen eine wahre Begeisterung nicht mehr bestehen konnte, ist leicht zu begreifen. Der Künstler war zum blossen Handwerker herabgesunken, so dass sich der Maler von dem Schildner höchstens durch eine grössere Gewandtheit und eine wohl etwas günstigere Lebensstellung unterschied, im Uebrigen wie dieser unter dem Drucke der Concurrenz den niedrigsten Angeboten und den engsten Contracten sich fügen musste. Einen interessanten Einblick in die Art des damaligen Betriebes giebt ein im Jahre 1418 abgeschlossener Vertrag zwischen dem Rath und dem Meister Hans Tieffental von Schlettstadt, durch welchen der Letztere um 300 rheinische Gulden die Ausmalung der Kapelle des elenden Kreuzes in Basel übernahm.[2]) Der Rath erstellt die Gerüste, sorgt für die Grundirung der Mauern und Gewölbe und liefert dem Meister auf dessen Kosten die blaue Farbe, deren er zur Ausmalung des Gewölbes bedarf, wogegen die übrigen Farben und das in reichlichem Maasse verlangte Gold von dem Künstler selbst zu beschaffen sind. Daneben fehlt es nicht an Vorschriften über die Motive, die der Meister darstellen sollte; es wird einer Kapelle in der Karthause zu Dijon gedacht, nach welcher die Decke zu malen sei, mit Laubornamenten, scheint es, und erhabenen Sternen, Alles vergoldet, gleich der Sonne, die, im Scheitel angebracht, einen Vierpass mit dem städtischen Wappen enthalten soll. Es folgen

[1]) Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. 1863 Nr. 10. S. 346.

[2]) *Fechter* a. *a.* O. S 175 u. ff. Dazu *Gérard*, Les artistes de l'Alsace pendant le moyen âge. II. p. 155 u. ff. Die jetzt nicht mehr existirende Kapelle befand sich vor dem S. Theodor's-, später Riehenthor.

dann noch verschiedene aber undeutliche Angaben über die Ausmalung der Wände mit seidenen, goldschimmernden Draperien und einem Gemälde „von tieren oder pfawen“, wogegen nichts verlautet, ob noch andere Vorstellungen, Heiligenbilder oder biblische und legendarische Geschichten, diese decorativen Malereien ergänzen sollten.

Eine ähnliche Form der Besteilung mochte wohl überall beobachtet und dem Künstler nur selten die freie Wahl des Stoffes überlassen worden sein. Uebrigens war auch diese beschränkt genug, entsprechend den kargen Anschauungen, die jetzt mehr und mehr in diesen bürgerlichen Kreisen zu herrschen begannen. Cyklen, wie sie die vorige Epoche unter dem Einflusse des Minnegesanges und der epischen Dichtung entstehen sah, gehören seit dem Schlusse des XIV. Jahrhunderts zu den seltenen Erscheinungen. Wie der Meistergesang, Volkslieder und Schwänke jene höheren Gattungen der Poesie verdrängten, so war auch die bildende Kunst unter der Herrschaft der bürgerlichen Ideen rein didaktischen Zwecken dienstbar geworden. An und für sich ist dieses Verhältniss kein neues; auch die ältere Kunst hatte ein wichtiges Lehramt vertreten, aber die Form, in der diess geschah, war eine andere gewesen, milder, grossartiger, und dazu von einem Hauche idealer Begeisterung durchweht, während jetzt in Allem die Sprödigkeit und Magerkeit der bürgerlichen Anschauungen sich zu erkennen giebt und der Sinn nur auf das Nächstliegende gerichtet ist, ohne dennoch im Stande zu sein, dasselbe mit Hülfe der künstlerischen Phantasie zu verklären. Kann es da noch befremden, wenn die Kunst auf Irrwege gerieth und zuletzt in eine Richtung verfiel, die uns den Realismus in seiner schroffsten und formwidrigsten Entwickelung zeigt?

In der That, man braucht nicht ins Weite zu schauen, um die Zeugnisse dieser Wandlung kennen zu lernen: die hausbackene Schilderung der heiligen Geschichten, die Vorliebe für das Hässliche und Possenhafte, die raffinirte Ausmalung der gröbsten Henkersscenen und burlesker Teufeleien, wie sie uns in zahlreichen Passionsbildern, Marterscenen und den Schilderungen des jüngsten Gerichtes entgegentreten. Nicht minder bezeichnend für diese Richtung der Kunst ist ferner eine gänzliche Verwilderung der symbolischen Phantasie. Es war begreiflich, dass dem nüchternen, nur auf das Nächstliegende und Reale gerichteten Sinne die alten Gleichnissformen nicht mehr genügten; man wollte mit eigenen Erfindungen glänzen, in volksthümlicheren, greifbareren Anspielungen, gerieth aber dabei, weil es an geistiger Zucht und wahrer Bildung fehlte, auf die abenteuerlichsten und geschmacklosesten Einfälle. In der ehemaligen Comthurei zu Küssnacht im Canton Zürich sah man ein Wandgemälde, das die Tugenden und Laster darstellte, darunter den Neid als eine gewappnete Figur, die auf einem flammenspeienden Drachen reitet, auf dem Helme sitzt ein Bienen-

korb, der Schild weist eine Fledermaus, das Panier eine Natter.[1]) In ähnlicher Weise sind aus dem Gebiete der religiösen Darstellungen eine Reihe abgeschmackter und hausbackener Allegorien zu nennen; es genügt an die nicht seltenen Bilder der Hostienmühle zu erinnern,[2]) an die Anspielungen auf das Marienleben, unter denen besonders diejenigen auf die Verkündigung zu den Lieblingsgegenständen der spätgothischen Künstler gehörten. Vor Allen aber ist es Eine unter den allegorischen Vorstellungen, diejenige des Todtentanzes, in der sich so recht der Geist dieser späteren Jahrhunderte ausspricht, und welcher, da unter den heimischen Denkmälern sogleich zwei der hervorragendsten Werke dieser Art zu nennen sind, hier eine besondere Aufmerksamkeit zu widmen ist.

Die Idee, welche dem Todtentanze zu Grunde liegt, ist eine durchaus mittelalterliche. Die bildende Kunst des Alterthums fasste die Todesgottheit als ein rettendes, freundliches Wesen auf, daher denn ihre Darstellung ohne das Schreckende und Grauenhafte, das der Tod im Gefolge führt, in einer milden und ansprechenden Form geschah: im Bilde des Schlafes odes des Abschiedes.[3]) Der christlichen Anschauung sagte diese Milde nicht zu; von diesem Standpunkte betrachtet ist ja das Leben ein beständiger Kampf gegen die Prüfung und Sünde, die Vorbereitung auf eine höhere Welt und der Tod eine Erlösung von dem irdischen Jammer. Aber auch Jenseits giebt es nicht bloss eine himmlische Seligkeit; auf das irdische Dasein harrt Aller ein strenges letztes Gericht, und zu diesem rafft der Tod den Menschen jählings aus seinem Treiben heraus. Das ist der Sinn des uralten Kirchenliedes: Media vita in morte sumus, und

[1]) Vgl. Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde 1873. Nr. 1. S. 411, und über verwandte Darstellungen auf Teppichen *Ilg*, in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Wien 1872. S. 44 u. f.

[2]) Diese Darstellung findet sich in einem Chorfenster des Berner Münsters, auf Altären zu Tribsees in Pommern (*Kugler*, Kleine Schriften. I. S. 798) und Doberan im Mecklenburgischen (*Lübke*, kunsthistorische Studien S. 244), ferner auf einem Wandgemälde in der S. Georgskapelle der Stiftskirche zu Anspach (*Otte*, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie S. 890), endlich in der Nikolaikirche zu Göttingen (*Springer*, Kunsthistorische Briefe S. 511.)

[3]) Diese mit den Schrecken des Todes spielende Auffassung ist dagegen wohl vorgebildet in der Poesie, wo das Mädchen geraubt wird vom Freier Pluton, abgeführt in das Brautgemach des Hades, der Jüngling entführt wird in den Thalamos der Persephone. Cf. *Dilthey*, in den Annali dell' Instituto Archeologico, Rom 1869. Sarcophaghi di Medea, besonders p. 25—27. Was die bildende Kunst betrifft, so ist, wie mir *Prof. Dilthey* gütigst mittheilte, diese harte Auffassung des Todes kaum anderswo als in Darstellungen von localem Charakter zur Geltung gekommen. Ueber eine ähnliche dichterisch-freundliche Auffassung des Todes bei den altnordischen Völkern cf *Ilg*, Todesdarstellungen vor den Todtentänzen. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission Wien 1872. S. LXXXV u. f.

ähnlich hat auch die bildende Kunst den Tod mit seiner ganzen Gewaltsamkeit geschildert.

Zu solchen Mahnungen war aber keine Zeit geeigneter als das XIV. und XV. Jahrhundert. Das ganze Dasein schien in einer Umwandlung begriffen, neue Gedanken zwar und neue Bestrebungen rüsteten sich an die Stelle der alten zu treten: aber sie waren noch unklar in sich selbst, noch nicht ausgereift, noch gelähmt durch die Lähmung aller Dinge und die zähe Widerstandskraft des abgelebten Alten.[1]) Im Staat wie in der Kirche, im Volksleben, überall begann der Glaube an das Althergebrachte zu wanken, herrschte Kampf und Auflehnung, eine Anarchie, in welcher der Besitz eine Illusion und das Leben als ein Traum erschien, den man im Fluge, ruhelos und ohne den rechten Genuss durcheilen müsse. Schien es doch, als ob nicht bloss die Menschheit, sondern auch die Natur zum Aufruhre entfesselt und jegliches Gleichgewicht des inneren und äusseren Lebens gefährdet wäre. Schlag auf Schlag trafen die furchtbarsten Prüfungen ein: Erdbeben, Ueberschwemmungen, Hungersnöthe, dazu allerlei Krankheiten und die Pest mit ihren Schrecken. Da half nicht Flucht, noch menschliches Sorgen und Wissen, erfolglos zeigte sich die Messe, welche Papst Clemens eigens gegen den Tod gemacht, Gottes Erbarmen zu erflehen; den Eiligsten holte die Pest ein, des Stärksten wie des Weisesten spottete sie und der Vornehme galt ihr gleich wie der Geringste, der Geistliche nicht mehr als der Laie, durch Alle mitten hindurch schritt sie unbeirrt und mähete ihre Schwaden links und rechts zu Boden.[2]) Wer in solchem Elende nicht dem Sinnestaumel verfiel, der suchte sein Heil in der Zerknirschung und Busse, die sich oft zu den widerlichsten Formen verirrte. Es sind die schroffsten Gegensätze von düsterem Ernst und scherzhaftem Leichtsinn, die sich im kirchlichen und im profanen Leben dieses Zeitalters aussprechen, Contraste, die nur dann ihre Ausgleichung fanden, wenn sich der Humor, die Satire in dieser furchtbaren Bedrängniss regte und lehrhaft zur Tugend mahnte, das Laster geisselte und dasselbe in Bild und Wort dem Spott und Gelächter preisgab. Die oft burlesken Darstellungen des jüngsten Gerichtes mit seinen qualvollen Strafen sind Aeusserungen dieser Stimmung.[3]) Noch deutlicher aber und schärfer spricht sich dieselbe in den Todesbildern aus, die niemals zahlreicher, als

---

[1]) *Wackernagel*, der Todentanz. (Kleinere Schriften Bd. I. 1872. p. 302.)

[2]) Basel im XIV. Jahrhundert. S. 161.

[3]) Dieselbe Ironie liegt den oben (p. 585) erwähnten Darstellungen des Weltlohns und den Fahnenbildern (*Woltmann*, Holbein und seine Zeit, 2. Aufl. 1874. p. 244) zu Grunde, ebenso ist das bereits genannte Grabmal zu *Lasarraz* (S. 578 oben) als ein Ausdruck dieser Stimmung zu betrachten.

diess gegen das Ende des Mittelalters geschah, in den mannigfaltigsten Auffassungen verkörpert wurden.

Auch die Kunst der früheren Jahrhunderte hatte sich wohl öfters mit diesem Gegenstande beschäftigt, indessen in einer anderen Weise; der Humor im engeren Sinne des Wortes, die Mischung von Wehmuth und kecker Laune in einer und derselben Darstellung, war dieser älteren Auffassung fremd; sie war ernster, einfacher und grossartiger.[1]) Jetzt, seit der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, sagte diese Symbolik nicht mehr zu: man liess sie fallen und griff dafür nach solchen Bildern, die dem Alltagsleben näher standen. So pflegte man wohl den Gang zum Sterben, Kampf und Tod mit geistlichen Functionen zu vergleichen[2]), oder mit Spiel und Lustbarkeiten, mit Gelag und Tanz, wobei der Tod den Spielmann macht und im Reigen den Einen nach dem Andern in das dunkle Reich der Zukunft entführt.

Schon im XIV. Jahrhundert war diese letztere Auffassung zum Gegenstande dramatischer Dichtung geworden[3]) und zwar in der damals beliebten Form eines Dialoges zwischen dem Tod und denen, die er entführt. Der Gedanke, welcher den Wechselreden zu Grunde lag, war derjenige an die unwiderstehliche Gewalt des Todes, der Alle mit sich fortreisst, keines Alters schont und alle Verschiedenheiten des Standes und des Reichthums ausgleicht. Den Reigen bildeten ursprünglich 24 Paare, nach Stand und Würden geordnet: voran der Papst, der Kaiser und die Kaiserin, dann folgten der König, Cardinal und Erzbischof, der Herzog und der Bischof, und so in absteigender Rangordnung die übrigen Standespersonen, zuletzt der Bauer, Jüngling und Jungfrau und das Kind.

Gewiss ist anzunehmen, dass derartige Gedichte auch schon früh zu dramatischen Aufführungen benutzt wurden, wie denn Tanz und Reigen gar oft mit kirchlichen Schauspielen verbunden zu werden pflegten, in verwandten Darstellungen, die sich gleich dem Todtentanz auf eine kunstlose und monotone Vorführung einzelner Personen oder Paare beschränkten.[4])

---

[1]) Beispiele bei *Wackernagel*, a. a. O. S. 307. Diese ältere Auffassung liegt auch den von *Lübke* beschriebenen, jetzt leider zerstörten Bildern im Kirchthurm zu *Badenweiler* zu Grunde, sie stellten die Sage von den drei Königen und den drei Todten vor und stammten, wie Lübke vermuthet, aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts. (Allg. Augsburger Zeitung 1866. S. 4350 u. f.) Eine Zeichnung dieser Bilder befindet sich in der mittelalterlichen Sammlung in Basel.

[2]) So in den alten Kriegs- und Siegesliedern der Schweizer, besonders im Sempacherliede. *Wackernagel*, a. a. O. S. 309.

[3]) Eigentlich schon zu Anfang des XIV. Jahrhunderts, wie *Wackernagel* S. 314 angiebt.

[4]) *Wackernagel*, S. 315.

Wann aber, und wo dergleichen Aufführungen zuerst zu Stande kamen, ist unbekannt. Eine dramatische Bearbeitung des Todtentanzes in Deutschland gab es bereits im XIV. Jahrhundert; allein es fehlt der Nachweis, ob sie schon damals zur Aufführung gekommen sei. Etwas deutlicher lautet eine Nachricht aus Frankreich; sie lässt die Annahme zu, dass dort solche Schaustellungen schon vor dem letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts veranstaltet wurden.[1]) Indessen einen völlig unzweideutigen Nachweis liefert auch diese Kunde nicht, erst aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts ist eine solche bekannt, welche von einer um 1424—25 im Kloster des Innocents zu Paris stattgehabten Aufführung meldet.[2])

Ohne Zweifel trugen dergleichen Darstellungen vorerst einen ausschliesslich kirchlichen Charakter; sie waren gewissermaassen eine dramatisirte Predigt, zur Erweckung einer bussfertigen Gesinnung erfunden, Spiele, die man unter der Leitung des Clerus in oder bei den Kirchen aufzuführen pflegte und zwar zunächst wohl am Feste der sieben maccabäischen Brüder, woher sich der in Frankreich altübliche Name la danse Macabre, chorea Machabaeorum erklärt.[3]) Indessen nicht lange erhielt sich diese ursprüngliche Bedeutung, denn wir hören, dass bereits im Jahre 1449 eine dramatische Aufführung sogar an dem üppigen Hofe der burgundischen Herzöge in Brügge veranstaltet wurde, und zwar unter Umständen, die errathen lassen, dass es sich dabei um eine vorwiegend künstlerische Schaustellung handelte.[4]) Ueberhaupt war damals schon der Todtentanz in den weitesten Kreisen bekannt geworden, und zwar nicht bloss in dichterischer Form und dramatischer Schaustellung, sondern auch als ein Theil des kirchlichen Schmuckes, in ausführlichen Wandbildern. In der That kann es nicht befremden, dass die bildende Kunst sich dieses Stoffes bemächtigte, um so weniger, als die Form, in welcher derselbe sich nunmehr verbreitet hatte, ein dankbares Thema bot und, verbunden mit den ernstlaunigen Versen, welche die bildlichen Darstellungen zu begleiten pflegten, sich vortrefflich zum kirchlichen Lehrstücke eignete. Bald gab es dergleichen Bilder allerorts zu schauen: im Inneren der Kirchen und Thurmhallen, in Schlössern sogar, an den Mauern der Friedhöfe und Kreuzgänge, hier besonders in den Klöstern der Dominikaner, die solche Dar-

---

[1]) a. a. O. 318.

[2]) a. a. O.

[3]) a. a. O. *Chorea*, gleichbedeutend mit Tanz, kommt auch in anderer Verbindung vor: Chorea gigantum, der Riesentanz. *Kinkel*, Mosaik zur Kunstgeschichte. Berlin 1876. S. 262. Die verschiedenen Deutungen von Macabre hat *J. E. Wessely* zusammengestellt: die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst. Leipzig 1876. S. 43 u. f.

[4]) *Schnaase*, in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1861. S. 221.

stellungen für ein wirksames Hülfsmittel ihres Missions- und Predigtamtes halten mochten.[1])

Wie die Entstehungszeit der ältesten Dramen, so ist auch das Aufkommen der bildlichen Darstellungen des Todtentanzes nicht zu bestimmen. Eine sichere Kunde liegt erst aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts vor, sie stammt aus Paris, und meldet, dass dort um 1425 im Kloster des Innocents ein damals berühmter Todtentanz gemalt worden sei.[2]) Alle übrigen Darstellungen stammen entweder aus späterer Zeit, oder ihr Alter ist unbekannt, was auch von demjenigen Cyklus gilt, den man bisher für den ältesten dieser Gattung hielt, von dem Todentanze, der sich ehedem im Kreuzgang des Klosters Klingenthal in Klein-Basel befand.[3]) Gänzlich verschollen und in einem Zustande traurigster Verwahrlosung hatten diese Bilder im vorigen Jahrhundert die Aufmerksamkeit eines Bäckermeisters, Emanuel Büchel's erregt, der sie in den Jahren 1766 und 1767 sammt ihren Reimsprüchen copirte. „Wie hätte ich — schrieb der wackere Greis — bei meinem heranrückenden Alter, da ich allbereit 63 Jahre zurückgelegt, meine Zeit, anstatt müssig zu gehen, besser anwenden können, als diesen Todtentanz abzuzeichnen, wobei ich zugleich Anlass hatte, mich meiner Sterblichkeit zu erinnern.“ Er war es, der diese Bilder entdeckt, sie der Nachwelt gerettet und überliefert hat, denn seit sie zum zweiten Male der Missachtung anheimgefallen, giebt Büchels Werk, von dem sich zwei Exemplare, ein Concept P 1 und die Reinschrift P 3 in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel befinden, den einzigen Aufschluss über die nunmehr völlig zerstörten Originale. Büchel hat dieselben mit grossem Fleisse gezeichnet und versichert auch hinsichtlich der Inschriften „getreulich bei den Originalen verblieben“ zu sein. Um so auffallender war es nun eben, dass unter jenen Inschriften eine Jahreszahl genannt wurde, die „dussent ior dri huntert vnd xij“, wie sie lauten sollte, sich unmöglich auf die Entstehung der uns überlieferten Bilder beziehen kann. Schon der Stil derselben widerspricht einer solchen Datirung; er ist vielmehr derjenige des XV. Jahrhunderts, wie sich aus dem Costüm und der Haltung der einzelnen Figuren ergiebt. Dazu kommt die vermehrte Zahl der Reigner, es sind deren 39 im Gegensatze zu der lang beobachteten älteren Folge, die sich auf 24 Paare beschränkt. Auffallend ist ferner die Stelle, an der sich jenes Datum finden sollte, der Mangel eines jeglichen Zusatzes

[1]) *Lübke*, Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin. Leipzig 1862. S. 3 führt Todtentänze in den Dominikanerklöstern in Klein- und Grossbasel, zu Bern, Strassburg und Landshut an.

[2]) *Schnaasse* S. 222. *Wackernagel* S. 320.

[3]) *H. F. Massmann*, die Baseler Todtentänze nebst Atlas. Stuttgart und Leipzig 1847. Jetzt ist jede Spur von diesen Malereien verschwunden.

und geradezu verdächtig der Charakter der Schriftzüge und Ziffern: es sind spätgothische Minuskeln, wie sie zu Anfang des XVI. Jahrhunderts gebraucht wurden![1])

Dennoch, wie oft schon gerechte Zweifel gegen diese Datirung sich erhoben, man wagte es nicht, dieselbe kurzweg zurückzuweisen. Den entscheidenden Aufschluss giebt nun ein drittes Exemplar des nämlichen Todtentanzes. Dasselbe befindet sich in der Schweizerischen Bibliothek des Antistitiums in Basel[2]) und stimmt in der Grösse genau mit den vorhin genannten Copien überein; doch fehlt hier der erklärende Text und selbst der Titel ist nicht von Büchels Hand, dagegen enthält dieses dritte Exemplar, ebenfalls in späteren Zügen geschrieben, die Copie eines bisher unbekannten Büchel'schen Fragments, betitelt: „Fernere Untersuchung, das Alter des Todtentanzes im Klingenthal betreffend."[3]) Im Eingange dieser Untersuchung bezeichnet Büchel den Todtentanz als sehr alt, vor Erfindung der Oelmalerei geschaffen, er redet von „gothischem Geschmack vorgestellter Figuren" u. s. w. Dies Alles weise ihn in das XIV. Jahrhundert. Dann heisst es wörtlich: „in während dieser Arbeit entdeckte ich eine sehr verblichene Schrift, welche über dem Bilde des Grafen stehet, so die Jahreszahl 1312 anzudeuten schiene, welche auch von unterschiedlichen Kennern alter Schriften also gelesen wurde. Dieser Beifall machte, dass ich dafür hielt, besagte Inschrift wolle den Ursprung dieses Werkes anzeigen, weilen sie oben angezogenen Umständen angemessen war. Um aber auf den rechten Grund zu kommen, wurde eine neue Untersuchung vorgenommen, diese zweifelhafte Schrift deutlicher zu machen. Man bemühte sich, solche zu säubern, allein man richtete nichts damit aus, bis man endlich auf den Einfall gerathen, solche mit einem nassen Tuche anzufeuchten, vermittelst dessen kam folgende Jahreszahl zum Vorschein: 1512. Allein diese wollte dem Alter nicht entsprechen. Ich ware also genöthiget weiter nachzuspüren, was besagte Jahreszahl bedeuten wolle? Endlich wurde ich nach einer weiteren Untersuchung gewahr, dass solche eine Erneuerung, welche mit dem Todtentanze vorgenommen worden,

[1]) In dem Concept P 1 fehlt dieses Datum, nur in der Reinschrift hat Büchel dasselbe vermerkt.

[2]) Bezeichnet K. IV. C. l. 22. Der Titel lautet: Todtentanz im Klingenthal, gezeichnet und gemalt nach dem Original von Eman. Büchel. Die Bilder sind eingeklebt und stimmen mit denjenigen in der Kunstsammlung überein, nur sind die Fleischtheile etwas röther ausgefallen. Ich verdanke die Kenntniss der daraus entnommenen Stellen Herrn *Dr. Theophil Burckhardt-Biedermann* in Basel, der mit grosser Gefälligkeit mir die Publication derselben überliess.

[3]) Das Original von Büchel's Hand, mit Bleistift geschrieben, ein fliegendes Blatt, befindet sich ebendaselbst in dem Bande K. IV. C. l. 21, der eine Copie Büchels nach dem Todtentanze im Predigerkloster enthält.

anzeigen wolle. Ich beobachtete, dass die Vorstellung des Beinhauses, der Papst, Kaiser und übrige Figuren bis zum Waldbruder mit Oelfarben übermalet wären, ingleichen die Schriften, insonderheit bei den ersten Vorstellungen, verbessert und erneuert worden. Noch deutlicher zeigte es sich, dass etwas dergleichen vorgegangen . . . . ." Hier bricht leider der Text der Copie und des Originales ab, dagegen hat nun der Zeichner pag. 11 beim Bilde des Grafen das nachträglich berichtigte Datum gegeben, dasselbe lautet: „Anno domini duisent v vuinf hundert und XII."

Um dieselbe Zeit, in welcher, wie wir später sehen werden, im Kloster Klingenthal noch andere Bilder übermalt und neue verfertigt wurden, hat mithin auch eine Ueberarbeitung des Todtentanzes stattgefunden. Das Alter des ersten Entwurfes freilich bleibt noch unermittelt, Alles spricht aber dafür, dass hier ein Werk des XIV. Jahrhunderts nicht vorliege und keineswegs undenkbar wäre es, dass die Tradition, welche die Entstehung des Gross-Basler Todtentanzes mit der Pest während des Concils von 1439 in Verbindung bringt,[1]) sich ursprünglich auf diese älteren Bilder im Klingenthaler Kloster bezog, wie es denn ja bekanntlich im XV. Jahrhundert so wenig als in dem vorhergehenden an ernsten Ereignissen und Mahnungen fehlte[2]) und der Humor und die Spottlust über die heiligsten Gegenstände doch erst in dieser Spätzeit sich allgemein und öffentlich zu regen wagte, denn, wie grundverschieden ist der Ton jener Bilder von den ernsten und grossartigen Predigten der Gottesfreunde, Meister Eckhardts, Taulers und ihrer Zeitgenossen!

Die Reihenfolge der Darstellungen im Klein-Basler Todtentanze beginnt mit einer Scene, die bei Holbeins Todesbildern unter dem Titel „Gebein aller Menschen" erscheint. Sie spielt beim Beinhause, vor dem zwei Todesboten mit Musik den Reigen eröffnen; der Eine bläst die Tuba, der Andere begleitet ihn mit Schalmei und Trommel. Der Tod tritt hier, wie in den folgenden Bildern, nicht als ein gänzlich entfleischtes Gerippe auf, sondern er ist ein halbverwester Cadaver, eine vertrocknete, zerfetzte Mumie mit eingeschrumpften Gliedmaassen und aufgeschlitztem Leibe, oft mit dem Grabtuche bekleidet, das er im Tanze geschickt zu drapiren weiss. Gerade so erscheint er auf gewissen Grabmälern des XIV. und XV. Jahrhunderts,[3]) in Nachahmung ohne Zweifel der kirchlichen Schauspiele, wo man wohl den äussersten Grad der Magerkeit, nicht aber den klapperigen Knochenmann zur Darstellung bringen konnte. Erst die Kunst des XVI. Jahr-

[1]) Diese Vermuthung hat schon *Wilhelm Füssli* ausgesprochen. Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein. Leipzig 1846. S. 307 n.

[2]) *Massmann* S. 72.

[3]) Seite 579 Note 3 oben.

hunderts hat diese letztere Darstellung aufgebracht.[1]) Auch ein zweites Merkmal der späteren Todtentänze fehlt hier; die doppelte Auffassung des Todes, der als ein Weib mit langen flatternden Haaren und von Würmern zerfressenen Brüsten die Frauen, als männlicher Gefährte die Männer entführt und so die Lebenden in seiner äusseren Erscheinung nachäfft. Alle Bilder, mit Ausnahme des vorhin genannten, zeigen jeweilig ein einzelnes Paar, wobei der Tod nicht eigentlich als Tänzer, sondern mehr als Geleitsmann erscheint, foppend mit Geberden und Musik, oft auch als Widerpart: er bedroht den Ritter mit dem Schwerte, das er ihm entrissen, dem Blinden verstellt er den Weg und raubt dem Krüppel die Krücke. Wirklicher Humor bricht selten durch. Zu den wenigen Bildern, wo diess geschieht, gehört die Edelfrau: sachte naht sich der Tod von der Seite und blickt in den Spiegel, in welchem die Dame statt ihrer eigenen Züge das grause Antlitz des Todes erblickt. Eine ähnliche Auffassung zeigen das Bild des Kindes, das der unheimliche Gesell zu täuschen sucht, indem er sich nach Weiberart mit dem Grabtuche drapirt, und die Darstellung des Juristen, dem der Tod im eigenen Berufe, als gewandter Dialektiker, mit lebhaftem Geberdenspiele entgegentritt. Ueberhaupt fehlt denn bei der Schilderung des Todes die rechte Charakteristik, die Kraft und das schneidige Wesen, das sonst so häufig in derartigen Bildern zur Geltung kömmt. Er macht, wie Wackernagel sich ausdrückt, nicht sowohl den Eindruck des Grausenhaften, als den des Matten, erscheint nicht sowohl beinern als ledern weich, tanzt auch eigentlich nirgend, sondern macht nur mit schlaff gebogenen Knien einen Ausdruck wie zum Laufen. Besser, wiewohl es auch hier an Schwächen nicht mangelt,[2]) gelingt dem Künstler die Darstellung der Menschen; sie sind lebendiger, ihre Mienen sprechender, in den Köpfen besonders, wenn Büchels Zeichnungen hierin überhaupt einen Rückschluss gestatten, überrascht nicht selten ein gelungener Ausdruck und stets entspricht ihre Haltung der jeweiligen Situation. Die Gewänder sind ohne Manier, natürlich und frei geworfen, meist in grossen fliessenden Massen, die zuweilen, beim Bilde der Jungfrau und der Edelfrau, noch an den Stil des XIV. Jahrhunderts erinnern, im Uebrigen jedoch, zumal in modischen Erscheinungen und den gewappneten Figuren des Ritters und des Edelmanns, wird man die entwickeltere Auffassung des XV. Jahrhunderts nicht verkennen.

Bis zu Büchels Zeit war der Todtentanz im Klingenthaler Kloster gänz-

[1]) Auch in dem jüngeren Todtentanze im Dominikanerkloster in Gross-Basel erscheint der Tod nur einmal, beim Arzte, als Skelett.

[2]) So gewahrt man beim Bilde des Kaufmanns am linken Arm eine rechte Hand. Aehnliche Fehler sind übrigens auch in dem Berliner und dem Todtentanze in Gross-Basel zu beobachten (*Lübke* S. 20).

lich verschollen, niemand wusste davon, und wenn von derartigen Bildern die Rede war, so galt diess von anderen, von dem Todtentanze an den Friedhofsmauern des Dominikanerklosters in Gross-Basel; das war der sprichwörtlich berühmte „Tod von Basel", den Alle kannten als ein Wahrzeichen der schönen alten Stadt und zu welchem jeder Handwerksbursche pilgerte, nachdem ihn der Lallenkönig auf der Rheinbrücke begrüsst. Leider sind auch diese Bilder dem Vandalismus der Neuzeit zum Opfer gefallen.[1]) Im Jahre 1806, als sie schon längst verwahrlost und verblichen waren, hat sie die Obrigkeit zerstören lassen, und zwar zur Nachtzeit, weil man den Unwillen der Bürger fürchtete.[2]) Weiber, erzählt man, hätten zu diesem Werke geleuchtet, das rasch und schmählich vollendet ward. Die einzigen Reste, die der Zerstörung entgingen, sind eine Anzahl Köpfe und Halbfiguren, die von Kunstliebhabern gerettet und deren meiste nachträglich der mittelalterlichen Sammlung übergeben wurden. An keinem dieser Fragmente lässt sich indessen die ursprüngliche Behandlung erkennen, denn bereits im Jahre 1568 wurden die sämmtlichen Bilder von dem Maler Hans Hug Kluber überarbeitet. Weitere „Auffrischungen" erfolgten in den Jahren 1616 und 1658 und eine vierte Uebermalung Anno 1703.[3])

Kein Wunder, dass sich nach solchen Proceduren der ursprüngliche Charakter dieser Gemälde verlor und ihr Aussehen schliesslich ein derartiges wurde, dass die sprichwörtliche Rede von einem Holbeinischen Todtentanze auch von Gebildeten und sogenannten Kunstkennern geglaubt und selbst noch im Jahre 1849 in einer wissenschaftlichen Abhandlung vertheidigt wurde.[4]) Das Grundlose dieser Meinung ist heute wohl hinlänglich erwiesen, unbekannt dagegen, wann die Ausführung des Erstlingsentwurfes geschah. Den einzigen Anhalt zu einer annähernden Datirung bieten die Costüme, die, so weit man in denselben die ursprüngliche Anlage zu erkennen glaubt, übereinstimmend auf die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts deuten. Unverändert scheint überhaupt nur das Allgemeine der Composition geblieben zu sein, und hierin zeigt sich, sowohl was die Reihenfolge der Bilder und ihren Inhalt, als die Gruppirung der Gestalten betrifft, eine unverkennbare und zum Theil bis ins Einzelne gehende Uebereinstimmung mit dem Todtentanze im Klingenthal. Was den Grossbasler Cyklus von diesem unterscheidet, sind lauter Züge, die eine spätere Entstehung und

---

[1]) Die einzigen zuverlässigen Copien sind diejenigen von Büchel, jetzt in der öffentlichen Kunstsammlung, und die Kupferstichwerke der alten Meriane, Johann Jacobs, seit 1621, und Matthaeus des älteren, seit 1649.

[2]) *Wackernagel* S. 347. *Massmann* S. 53.

[3]) *Massmann* S. 42 u. f. 51 u. f.

[4]) *Prof. F. Fischer*, Ueber die Entstehungszeit und den Meister des Grossbasler Todtentanzes. Basel 1849.

mithin sehr wohl die Annahme zu bestätigen scheinen, nach welcher derselbe als eine freie Copie des Kleinbaslerischen Todtentanzes zu betrachten wäre.

Die Zahl der Paare ist in beiden Cyklen dieselbe, es sind deren 39, aber die Gestalten der Reigner sind mehrfach andere, ebenso Anfang und Ende, indem vor dem Beinhause ein Prediger vor einer Versammlung von Repräsentanten aller Stände, und am Schlusse, als eine spätere Zuthat, wohl in Erinnerung an Manuels Todtentanz im Dominikanerkloster zu Bern, der Maler, jener schon genannte Hans Kluber erscheint. Unter den Reignern treten als neue Personen auf: die Königin statt des Patriarchen, und die Herzogin an der Stelle des Erzbischofs. Die geistlichen Herren in Gross-Basel mochten gefunden haben, dass ihr eigener Stand unter den alten Bildern etwas zu stark vertreten sei, und dass sich solches wohl für den Schmuck einer strengen Clausur, nicht aber für eine Stelle eigne, die, wie ihr Friedhof, Jedermann zugänglich wäre. Auch im Einzelnen macht sich der Unterschied der Zeiten bemerkbar: die älteren Bilder sind schlichter und anspruchsloser; der Gedanke, der ihnen zu Grunde liegt, ist einfach derjenige an die allgemeine Hinfälligkeit des Menschengeschlechtes, hier dagegen, in Gross-Basel, herrscht durchwegs eine lebhaftere Individualisirung der Gestalten, überall tauchen kühne, launige Einfälle auf. Die Reigner sind widerspenstiger geworden, ihre Mienen und Gesten lebhafter, und wie seine Opfer so tritt auch der Tod geharnischter, dreister auf; er ist nicht mehr der schlaffe Geselle von ehedem, sondern ein Tänzer und unheimlicher Spötter, der oft als Gegenbild den Menschen gegenübertritt: als ein grässliches Weib mit hängenden von Würmern zerfressenen Brüsten rafft er die Königin, als blasender Herold den König von hinnen. Ebenso trägt er wohl öfters Costüm und Insignien der betreffenden Personen: er naht sich, mit einem Prälatenhute bedeckt, dem Cardinal, als Narr dem Narren, kämpft als Seinesgleichen mit dem Ritter und rennt, den Bratspiess auf der Schulter, mit dem Koch davon. Endlich fehlt es auch hier nicht an Zügen voll bitteren Hohns: gleich einem Galan wiegt der Tod sich tänzelnd vor der Herzogin, er spielt auf der Laute und ist züchtig mit einem Schamtuche bekleidet. Mit tiefem Bückling küsst er das Scapulier der Aebtissin und entblödet sich nicht, den Bauern unterthänigst als Herrn zu begrüssen. Ueberall herrscht Leben, regt sich der Fortschritt und das Streben nach freien und selbständigen Erfindungen. Dem entspricht es denn auch, dass die begleitenden Inschriften nicht mehr, wie diejenigen im Klingenthal, in ursprünglicher Fassung, sondern oft als eine blosse Beigabe und freie Erklärung gehalten sind.

Unter den übrigen Gotteshäusern Basels scheint die **Barfüsserkirche** besonders reich an Wandmalereien gewesen zu sein. Noch in den dreissiger Jahren waren manche zu sehen, aber seitdem sind sie spurlos unter-

gegangen.[1]) Noch beklagenswerther ist der Ruin einer zweiten Bilderserie, der Wandgemälde in der Karthause, die bis vor wenigen Jahrzehnten in dem kleinen Kreuzgang an der Kirchenmauer erhalten waren.[2]) Kenner, welche die Originale sahen, vermuthen, dass dieselben bald nach der 1441 vollzogenen Weihe des Kreuzgangs ausgeführt worden seien,[3]) um welche Zeit auch andere Bilder im Auftrage des Klosters gemalt wurden.[4]) Glücklicher Weise ist der Verlust dieser Werke kein vollständiger; sie wurden, bevor die Zerstörung erfolgte, in leidlichen Nachbildungen gerettet,[5]) so dass ein Urtheil wenigstens über den Stil der Compositionen gestattet ist. Der Inhalt sämmtlicher Bilder bezog sich auf die Legende des Ordensstifters und die Gründung des Mutterklosters, der Karthause in Grenoble. Den Anfang machte die Sage von der Bekehrung des hl. Bruno. Im Jahre 1082, berichtet eine spätere Legende, starb zu Paris ein hochgefeierter Theologe, der Chorherr Raymundus von Notre-Dame. Als ihm das Todtenamt gehalten werden sollte, habe er sich jedesmal von seinem Lager erhoben, und drei Tage hinter einander bei derselben Stelle der Lectionen mit immer schärferen Ausdrücken seine Sünden bekannt. Auf Bruno, der den Verstorbenen hoch geachtet und geliebt, habe dieses Wunder einen solchen Eindruck gemacht, dass er fortan der Welt entsagte.[6]) Drei grosse Bilder waren dieser Legende gewidmet. Auf jedem sah man den Todten auf der Bahre gebettet, umgeben von den erstaunten Zeugen und den functionirenden Klerikern; auf einem Spruchbande über dem Verstorbenen waren die verhängnissvollen Worte zu lesen. Das nächste Bild, das vierte, zeigte den heiligen Bruno mit seinen Gefährten. Entschlossen, ihr Heil in der Einöde zu suchen, erscheinen sie, sieben an der Zahl, vor einem Eremiten. Inzwischen, meldet die Legende, war auch dem hl. Hugo, Bischof von Grenoble, ein Zeichen geworden; im Traume hatte er sieben Sterne zu seinen Füssen fallen gesehen und bald darauf erschienen vor ihm die

---

[1]) Vgl. über dieselben *A. Sarasin*, Die Barfüsser-Klosterkirche in Basel (Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Basel III.) S. 6, wo besonders das Bild des gekreuzigten Heilandes in einer Grabnische gerühmt wird (abgeb. auf Taf. VII).

[2]) Basler Chroniken I. S. 544.

[3]) *Füssli* a. a. O. S. 307.

[4]) *Fechter*, im Basler Taschenbuch auf das Jahr 1856. S. 171.

[5]) Diese Aquarell-Copien von dem verstorbenen Maler Constantin Guise werden zur Zeit im Waisenhause aufbewahrt. Eine freie Nachbildung dieser Wandgemälde enthält ein Holzschnitt in den Statuta ordinis Cartusiensis a domno Hugone priore Cartusie edita. Basel, Amerbach 1510.

[6]) Diese später von der Kirche desavouirte Legende bei *Herzog*, Real-Encyklopädie für protestantische Theologie und Kirche. Stuttgart u. Hamburg. Bd. VII. 1857. Art. Karthäuser S. 433.

Weltflüchtigen selbst, der hl. Bruno an ihrer Spitze, mit der Bitte, dass der Bischof ihnen in seinem Sprengel eine Wüste überlassen möchte, wo sie einsam ihr Gott geweihtes Leben führen könnten. Beide Scenen waren wörtlich nach der Legende geschildert. Auf dem einen Bilde sah man den Bischof in vollem Ornate auf seinem Lager ruhend, zur Seite einen Diener, bemüht dem Schlummernden mit einem Fächer Kühlung zu wehen; an der Wand über dem Betpulte erschienen die Sterne. Dann folgte die Ankunft der Sieben: Bruno findet ein williges Gehör, der Bischof umfasst mit Wohlwollen dessen Linke und wendet sich flüsternd, oder zum Kusse bereit dem Heiligen zu. Tiefer, an den Stufen des Thrones, knien die Gefährten; recht ungeschickt, einer hinter dem anderen dargestellt, so dass von den meisten bloss die parallel gestreckten Rücken und die soldatisch dem Beschauer zugewendeten Köpfe erscheinen. Endlich haben die Brüder ihre Zufluchtsstätte bezogen. Links steht der Bischof, gefolgt von einem jungen Kleriker, der ihm das Pedum nachträgt, und begrüsst von den Mönchen, die zur Pforte hinausgekommen sind, um den Prälaten zu empfangen. Ein Aufbau von Felsen trennt diesen Vorgang von dem zweiten, tiefer gelegenen Plane, einem lauschigen Hain, wo die Mönche in voller Arbeit begriffen sind. Eine Zelle ist schon gebaut, eine zweite soll vor einer Felshöhle errichtet werden. Auf dem offenen Gerüste kniet ein Mönch, beschäftigt die Bedachung zu vollenden, wozu ihm die unten stehenden Brüder mit verschiedenen Handleistungen behülflich sind. Fernab von diesem Treiben zur Seite eines Quells, der dem Felsen entspringt, sitzt der hl. Bruno, in beschaulichem Gespräche mit einem Religiosen begriffen. Das achte und grösste Bild zeigt das vollendete Kloster. Inmitten des weiten Mauerringes, an den sich die isolirten Zellen reihen, steht das Kirchlein mit seinem schlanken Dachreiter; geschäftige Mönche und Laienbrüder gehen ab und zu; draussen, wo der Weg zur Brücke führt, steht der hl. Bruno, dem ein Bote einen Brief übergiebt. Seitwärts zur Linken öffnet sich der Blick auf eine ferne Gebirgslandschaft, begrenzt von bizarren Felsen, auf denen sich, wie es scheint, das Kloster zweimal, von verschiedenen Seiten, präsentirt. Sicher waren diese Bilder von einem untergeordneten Künstler, vielleicht sogar, wie Füssli vermuthet, von einem bloss dilettantisch gebildeten Klosterbruder gemalt. Nirgends erkennt man die Spur von einer geschlossenen, künstlerisch geordneten Composition; die Figuren sind bald regellos zerstreut, bald in müssiger Parallele neben einander geordnet und dabei so leblos, dass man sich billigerweise wundern muss, wie solchen Brüdern der Bau ihres Klosters gelingen konnte. Selbst ein Ereigniss wie die Auferstehung des Raymundus, scheint jeden Eindruck auf die Anwesenden zu verfehlen, kaum dass hie und da eine steife Handbewegung das Erstaunen der Umstehenden verräth. Ein Urtheil über die Einzelnheiten gestatten die

modernisirten Copien nicht, indessen glaubt man einen Stil zu erkennen, der von dem späteren Manierismus des XV. Jahrhunderts noch unberührt geblieben ist.

Andere Werke, von denen Copien oder Bruchstücke gerettet wurden, sind erst am Schlusse des XV. oder zu Anfang des XVI. Jahrhunderts entstanden, so die Malereien in der Sakristei der Peterskirche, die Embleme der Evangelisten an den Kappen des rundbogigen Kreuzgewölbes, an den Wänden eine grösstentheils verblichene Darstellung des jüngsten Gerichtes und einzelne Heiligengestalten, welche Letztere theils auf weissem Grunde, theils in ausführlicher Landschaft erscheinen. Diese Bilder, Werke eines tüchtigen oberdeutschen Künstlers, sind frisch und farbig gemalt, besonders erfreut die fleissige Durchführung der Köpfe, die mit häufiger Anwendung einer weissen Auftragfarbe weich und voll modellirt sind. Aus derselben Epoche stammen die Reste eines Bildes, das ehedem an der Vorderseite von S. Peter zu sehen war. Dasselbe trug das Datum 150..(?) und stellte Christus und Maria vor, zwischen zwei kleineren anbetenden Gestalten, einem hl. Bischof und einer weiblichen Heiligen; den Hintergrund bildete ein ausgespannter Teppich mit dem Wappen der Donatoren geschmückt. Christus war als Schmerzensmann, Maria als Mater dolorosa dargestellt. Leider blieben von diesem Bilde nur die Köpfe der beiden Hauptgestalten erhalten;[1]) sie sind mit weichen Umrissen und wenigen Farben virtuos behandelt und höchst gelungen im Ausdruck des tiefen Schmerzes, der durchaus maassvoll aber mit ergreifenden Zügen geschildert ist. Alles spricht für einen Meister, der mit den realistischen Anschauungen seiner Zeit einen geläuterten Sinn und eine grosse Begabung für freie und edle Charakteristik verband.

Zahlreiche noch spätere Malereien, die sich in dem Kreuzgange von Klingenthal befanden, sind nur durch Büchels Copien bekannt geblieben.[2]) Scenen aus der Jugendgeschichte Christi, einzelne Heiligengestalten, die Legende von S. Alexius und der heiligen Kunigunde, die meisten datirt vom Jahre 1517, endlich das fälschlicher Weise einer früheren Epoche zugeschriebene Wandgemälde, welches die Grablegung einer jugendlichen Heiligen darstellt.[3]) Dasselbe befand sich in einer kielbogigen Nische, hinter welcher, rückwärts in der Kirche, das Grabmal einer Tochter Walthers

---

[1]) Jetzt in der mittelalterlichen Sammlung, woselbst eine Zeichnung des ganzen Bildes.

[2]) In dem oben erwähnten Bande P. 1. der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel und der Copie K. IV. C. l. 22 in der Schweizerischen Bibliothek des Antistitiums (im Kapitelsaal beim Münster).

[3]) Abgebildet in den Abhandlungen der Kgl. Academie der Wissenschaften zu Berlin vom Jahre 1844. (Berlin 1846.) Taf. VII.

von Klingen, der wahrscheinlich zu Ende des XIII. Jahrhunderts verstorbenen Markgräfin Klara von Baden stand.[1]) Möglich, dass ihr zu Ehren dieses Bild geschaffen wurde, aber gewiss nicht in der von Büchel überlieferten Form, die vielmehr auf eine vollständige Uebermalung, oder auf eine zu Anfang des XVI. Jahrhunderts verfertigte Copie des Originales schliessen lässt.[2])

Neuerdings sind auch im Baselland, zu Lausen eine Anzahl bemerkenswerther Wandgemälde zum Vorschein gekommen.[3]) Dort war die ganze Kirche mit Bildern geschmückt, indessen sind nur diejenigen in dem viereckigen Chore und auch diese nur theilweise erhalten; an der Ostwand zwei Scenen, die Eine stellt den Schutzpatron, den hl. Nicolaus von Myra dar, wie er die Armen mit Brod beschenkt, das zweite Bild, zur Rechten des Chorfensters, den Crucifixus zwischen Maria und Johannes. Weiter, an der Süd- und Nordwand folgen zwei Heilige, der Eine ist unbekannt, der Andere Jacobus der Aeltere mit der Pilgermuschel auf der Brust, die Rechte auf das Schwert gestützt. Endlich zu Seiten des Chorbogens sieht man die Verkündigung Mariae, links den schwebenden Engel mit einem Spruchbande, ihm gegenüber, unter einem Gehäuse, kniet am Betpulte die schöne Madonna, in strenger Vorderansicht dem Beschauer zugewendet. Alle Bilder sind auf einem blauen Grunde gemalt, die grösseren Scenen umrahmt von rosenrothen Architekturen, kräftigen Bögen auf schlanken Pfosten mit gothischen Gesimsen. Die Ausführung ist so einfach wie möglich; sie besteht in einer kräftigen sicheren Zeichnung mit rothen Umrissen, glatten Tönen ohne jegliche Modellirung, wobei die nackten Theile weiss, die Haare einfarbig gelb geblieben sind. Trotzdem fehlt es nicht an Zügen, die einen Meister von mehr als durchschnittlicher Begabung bekunden, so die wirklich grossartige und originelle Auffassung der Maria: den Ausdruck tiefsten Wehs in den feinen Zügen, hat sie sich ganz in den Mantel verhüllt, der langwallend von dem Haupte herunterfällt, so dass nur das edle Köpfchen zum Vorschein kommt; Johannes dagegen steht hoch aufgerichtet und schaut voll tiefen Sinnens zu dem Gekreuzigten empor. Sehr ansprechend ist auch das Almosengeben des hl. Nicolaus geschildert: zur Rechten steht

---

[1]) *Wackernagel*, Kleinere Schriften. II. S. 353.

[2]) Gleichzeitige arg zerstörte Wandmalereien, u. a. eine ausführliche Darstellung des jüngsten Gerichtes, befinden sich in dem Beinhause neben der Pfarrkirche zu *Muttenz*. Auch in der Kirche selbst, an der Westwand, treten Spuren von Wandgemälden zu Tage, u. a. der gut modellirte Kopf eines Mannes, der an die Malereien in der Sakristei von S. Peter zu Basel erinnert.

[3]) Eine einlässliche Beschreibung dieser Bilder findet sich in der „Kunsthalle“, Organ des schweizerischen Kunstvereins. Gratisbeilage zur Schweizer Grenzpost. 1875. No. 1.

der Heilige in einem von der grossen Halle abgegrenzten Gelasse, er ist als Bischof gekleidet und reicht durch die Thüre einem demüthig vor ihm stehenden Mädchen ein Brod. Daneben, wo die Schwester harrt, wird das Geben fortgesetzt; ein Mann, der Vater etwa, reicht das empfangene Brod einer ausserhalb des Bildes befindlichen Person, von der man nur die hereinragende Hand gewahrt. Der Stil dieser Gemälde spricht für die Mitte des XV. Jahrhunderts. Manches freilich, zumal die einfache Grossartigkeit der Gewänder, scheint auf ein höheres Alter zu deuten, allein dem widerspricht der gelungene Ausdruck der Köpfe und die völlige Freiheit der Bewegungen; diese Gestalten gehen und stehen mit einer Sicherheit, die man in älteren Bildern vergebens sucht, und dabei sind Hände und Füsse, oft in den schwierigsten Verkürzungen, vortrefflich gezeichnet.

Von anderen sonst noch hie und da erhaltenen Wandmalereien sind zuvörderst diejenigen in der Schlosskapelle von Kyburg zu nennen.[1]) Auch sie gehören der vorgeschritteneren Epoche des XV. Jahrhunderts an. Es zeigt diess der Vergleich mit den früher beschriebenen Bildern zu Thun, den einzigen, welche die Schweiz aus der ersten Hälfte dieses Zeitraumes besitzt: die Formen sind voller, körperlicher, die nackten Theile eingehender behandelt, oft mit einer detaillirten Angabe der Musculatur; die Gewänder, ohne knitterig zu sein, sind complicirter, der grosse langwallende Wurf weicht einer freieren naturalistischen Bildung, die auch in den Köpfen sich bemerkbar macht, zumal in den männlichen, unter denen einzelne durch ihren Ausdruck und individuellen Charakter hervorragende Typen erscheinen. Solche Züge und das Costüm berechtigen zu der Annahme, dass diese Malereien nicht vor der Mitte des XV. Jahrhunderts, ja manche derselben noch später entstanden seien, so namentlich diejenigen Bilder, welche das Martyrium der hl. Regula, der Schutzpatronin Zürichs, darstellen. Sie sind, so ausführlich wie sie diese Legende schildern, gewiss erst nach dem Jahre 1452 zu datiren, als Kyburg endgültig unter die Botmässigkeit von Zürich gelangt war. Die Kapelle besteht aus einem nahezu quadratischen Schiffe, dem sich auf der einen Seite in der ganzen Breite derselben zwei kleinere ebenfalls rechtwinkelige Räume anschliessen, der Chor und neben demselben die rückwärts, nach dem Schiffe zu abgeschlossene Sakristei. Die älteren Malereien enthält wohl das Schiff, an der Seitenwand die grosse Gestalt des hl. Christophorus, drei Scenen aus der Passionsgeschichte: die Geisselung, die Dornenkrönung und die Kreuztragung, gegenüber eine figurenreiche Darstellung des jüngsten Gerichtes. Sämmtliche Bilder sind

---

[1]) Theilweise abgebildet in der Beschreibung der Kyburg von *M. Pfau* und *G. Kinkel* 1870. (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XVI. 2. Abthlg. Heft 4).

einfach behandelt; sie sind auf einem gestirnten Grunde mit rothen Umrissen gezeichnet und mit wenigen Tönen ohne Modellirung bemalt. Eine Andeutung landschaftlicher oder architektonischer Hintergründe fehlt, wie denn überhaupt, zumal bei der Schilderung der Passionsscenen, eine fast symbolische Kürze beobachtet wurde. Bei der Kreuztragung z. B. erscheint ein einziger Scherge; er ist, wie die Nebenfiguren auf den folgenden Bildern, fast um die Hälfte kleiner als Christus, so dass der Gegensatz zwischen diesem und dem Peiniger, der den Heiland mit allen Leibeskräften nach sich zieht, einen fast komischen Eindruck macht. Schon hier sind Züge zu beobachten, die einen Bruch mit dem älteren Idealismus bezeichnen. Der Ausdruck der Köpfe, die gespreizte Haltung der Peiniger und die Behandlung der Gewänder sind untrügliche Kennzeichen, nach denen die Entstehung dieser Bilder nicht über das zweite Viertel des XV. Jahrhunderts zurückzuweisen ist. Noch später ist gewiss die Darstellung des jüngsten Gerichtes entstanden. Zur Linken thront auf einem Regenbogen der Heiland, der hier, in seiner höchsten Glorie, als ein bartloser Jüngling erscheint, zu beiden Seiten knien fürbittend die Madonna und Johannes der Täufer. Hinter dem Letzteren steht das Kreuz, von schwebenden Engeln umringt, während tiefer aus dem Fegfeuer der Zug der Verdammten zur Hölle emporschwebt. Diese erscheint als ein weit geöffneter Löwenrachen; ein Teufel hat ihn aufgestemmt mit einem Balken, an dem er emporklettert und nun hält die Schaar der Unglücklichen ihren Einzug, Männer und Frauen aus allen Ständen, darunter ein Bischof, ein Mönch und eine Nonne. Ein kleiner Kobold hält seine Opfer mit einem Tau umfangen und zieht sie, unterstützt von anderen Genossen, welche die Verdammten umschweben, in den gähnenden Schlund hinab. Das Gegenstück zu diesem Strafgerichte bildeten die grösstentheils zerstörten Malereien zu beiden Seiten des Chores; sie stellten die Schutzheiligen Zürichs vor, S. Felix, Regula und Exuperantius, wie sie, der Legende zufolge, die abgeschlagenen Köpfe auf den Händen tragen und vor dem Heiland erscheinen, der sie zur Herrlichkeit einladet. Denselben Märtyrern sind die Wandgemälde in der Sakristei gewidmet. Sie schildern in ähnlicher Kürze, wie die vorhin genannten Passionsbilder, die Verurtheilung dieser Heiligen durch den Landpfleger Decius und die Marter der hl. Regula, wie sie in Oel gesotten, gegeisselt und schliesslich enthauptet wird. Nach dem Stile zu urtheilen, können diese Bilder vor der Mitte des XV. Jahrhunderts unmöglich gemalt worden sein, manche Einzelnheiten, besonders die verständnissvolle Behandlung des Nackten und die scharf individualisirten Gesichter, könnten sogar als Kennzeichen einer noch späteren Entstehung, zu Ende des Jahrhunderts, gelten. Aus derselben Epoche stammen ohne Zweifel die Wandgemälde des Chores: an der Schlusswand die grossen Gestalten des Eremiten An-

tonius und des Bischof Ulrich von Augsburg, welcher der Sage zufolge auf Kyburg gestorben sein soll, an den Seitenwänden zwei Reihen weiblicher Heiliger und diesen gegenüber die augenscheinlich unter dem Einflusse flandrischer Bilder geschaffene Anbetung der Könige.

Unlängst sind auch zu Winterthur in der Kapelle „S. Georg am Feld" eine Anzahl von Wandgemälden zum Vorschein gekommen.[1]) Ursprünglich war der ganze Raum mit Bildern geschmückt, indessen sind nur wenige derselben an der Nordseite in einigermaassen erträglichem Zustande erhalten geblieben, an den Wandungen eines Fensters die Gestalten der hl. Petrus und Jacobus, an der Mauer vier legendarische Scenen: die Stigmatisirung des hl. Franciskus und sein Tod, der hl. Hubertus und S. Eligius, der dem Pferde das abgebrochene Bein wieder anheilen soll, endlich eine unbekannte Scene, einen Bischof darstellend, der unter der offenen Kirchenpforte eine Gruppe vor ihm kniender Heiliger mit dem Weihwedel besprengt. Der Stil dieser Bilder weist auf die Mitte des XV. Jahrhunderts. Sie sind recht derb, aber von sicherer Hand auf weissem Grunde mit rothen Zügen gezeichnet und mit wenigen Farben ohne Schattenangabe bemalt. Hin und wieder kommen auch landschaftliche Hintergründe und architektonische Staffagen vor, welche letztere nicht ohne Gefühl für perspectivische Verkürzungen gezeichnet sind.

Weit grösseres Interesse bot in derselben Stadt ein Cyklus profaner Wandmalereien, die in den sechziger Jahren im Hause zum Waldhorn entdeckt, jedoch, bevor noch hinreichende Nachbildungen gemacht werden konnten, zerstört worden sind. Das ganze Haus war vom Keller bis zu den obersten Räumen mit Bildern ausgemalt, die theils einen vorwiegend ornamentalen Charakter trugen, theils biblische oder legendarische[2]) und profane Scenen darstellten. Im Keller sah man, von zwei Männern getragen, die Traube aus dem Lande Canaan, dann wieder Küfer, die Einen am Fasse zimmernd, die Anderen beim Glase von der Arbeit ruhend. Ein viertes Bild stellte zwei Reiter dar, die mit gezückten Schwertern gegen einander ansprengten, aber nicht zum wirklichen Kampfe, es handelte sich vielmehr um eine scherzhafte Allegorie, wie der Stauf unter den Reitern

[1]) Eine nähere Beschreibung dieser Bilder giebt *Dr. Hafner* im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde 1874 No. 3 S. 544 u. f.

[2]) In einem Rundmedaillon sah man einen Mann mit dem Schwerte in der Stellung eines Henkers, der sein Opfer geköpft hat, oder im Begriffe steht, die Execution zu vollziehen und darüber standen die Worte: venite filij audite me timorē dmi docebo. Ich schliesse daraus, dass hier die Enthauptung Johannes des Täufers dargestellt war. Einige Durchzeichnungen besitzt die antiquarische Gesellschaft in Zürich. Vgl. auch *Hafner*, Kunst und Künstler in Winterthur (Neujahrsblatt von der Bürgerbibliothek in Winterthur auf das Jahr 1872 S. 13). Das Haus hiess nicht Waldegg, sondern *Waldhorn*.

und die Inschrift „bella bachica" besagten. In ähnlicher Weise waren die oberen Etagen mit mannigfaltigen und theilweise höchst humoristischen Darstellungen geschmückt, von denen leider nur Eine, die des zankenden Hauswirthes mit seiner Gattin in einer Durchzeichnung gerettet ist. Die meisten Bilder, scheint es, waren auf einem mit Blumen oder Sternen besäeten Grunde gemalt, bald viereckig, bald kreisrund von gothischen Architekturen, Ornamenten oder Blattranken umrahmt. Einen höheren Kunstwerth hatten diese Bilder nicht; es waren decorative Malereien, die frisch und flüchtig, ohne Aufwand von einem handwerklichen Genie geschaffen wurden. Der Stil der Figuren mit ihren ausdruckslosen, oft hässlichen Köpfen, den schlanken Gliedmaassen, der steifen oder tänzelnden Haltung und den knapp anliegenden Gewändern war noch ein vorwiegend gothischer, wogegen berichtet wird, dass unter den Ornamenten schon einzelne Renaissanceformen zu sehen waren, was in Anbetracht des späten Ursprungs, der durch die Daten 1492 und 1494 bestätigt wird, sehr wohl zu begreifen ist.

Aus demselben Zeitraume, der Grenzscheide des XV. und XVI. Jahrhunderts, scheint ein Bild zu stammen, das im Herbste 1875, wieder zu Winterthur, in der „alten Apotheke" (Ecke Markt- und Obergasse) zum Vorschein kam. Dasselbe befindet sich in einem Zimmer erster Etage und stellt die bekannte Allegorie auf die Empfängniss Mariae dar. Die Heilige ist sitzend in einem Garten dargestellt und ihr gegenüber das Einhorn, das vier Hunde in den Schooss der Jungfrau treiben.[1]) Den Vordergrund besetzen Thürme,[2]) durch eine Ringmauer verbunden, welche den Garten umgiebt. Theilweise (in den oberen Partien) über diese Darstellung gemalt sind Reste eines zweiten Bildes, von Heiligenfiguren scheint es, sichtbar, das aber wieder in zwei verschiedenen Epochen, im XVII. und XVIII. Jahrhundert übermalt worden ist.

In Zürich sind fast alle spätgothischen Bilder, die noch zu Anfang dieses Jahrhunderts an zahlreichen Orten zu sehen waren, zu Grunde gegangen. Nur einzelne Reste sind noch in schadhaftem Zustande zu schauen oder durch Abbildungen bekannt, so zwei Wandbilder im Chor der Fraumünsterkirche, das Eine die hl. Felix und Regula, das Andere die 10,000 Ritter darstellend, wie sie im leeren Raume von der Höhe herunterfallen, nackte gut modellirte Gestalten, hinter denen, wie bei dem vorigen

---

[1]) Vgl. *F. X. Kraus*, Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen. Leipzig 1872. S. 216. Diese Darstellung, mit vielen allegorischen Nebenbeziehungen ist besonders häufig zum Schmucke von Teppichen verwendet worden. Beispiele sind Teppiche im Nationalmuseum zu *München*, im Museum zu Berlin (1560, aus Zürich stammend und mit den Wappen Meyer v. Knonau und v. Escher geschmückt). Eine ähnliche Darstellung findet sich in der Revue Archéologique. II. 1845. Pl. 14. etc.

[2]) *Otte*, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie. 4. Aufl. 1868. S. 873.

Bilde, ein ausgespannter Teppich, von Engeln gehalten, die Stelle des Grundes vertritt.[1]) Bilder verwandten Stiles, Scenen aus dem Martyrium der Stiftspatrone darstellend, waren ehedem in der Krypta des Grossmünsters zu sehen[2]) und eine ausführliche Schilderung der Legende des hl. Jacobus in der diesem Heiligen geweihten Kapelle des Augustinerklosters.[3])

Die jüngsten Werke aus diesem Zeitraume, aber weithin die umfangreichsten und die bedeutendsten, die uns durch Nachbildungen bekannt geblieben sind, waren die Wandmalereien im Kloster Töss bei Winterthur. Ringsum war der ganze Kreuzgang mit biblischen Darstellungen geschmückt, die sich, Bild an Bild, in der ganzen Ausdehnung der Rückwände aneinander reihten. Noch im Jahre 1838 waren mehr als 70 derselben in leidlichem Zustande erhalten, als ein kunstsinniger Zürcher, Herr Schulthess-Kaufmann sel., dieselben durch Professor Werdmüller zeichnen liess, dann sind auch diese Werke zu Grunde gegangen. Wie man eine Baracke entfernt, wurde der Kreuzgang 1852 mit allen seinen Zierathen dem Erdboden gleich gemacht um — einer Fabrik zu weichen, die sich auf der geweihten Stelle erhob, und nichts ist gerettet worden, als jene Sammlung kleiner Copien, nach denen sich schwer ein Urtheil über den künstlerischen Werth dieser Bilder gestalten lässt.[4]) Die sämmtlichen Malereien scheinen in kurzer Zeit, vielleicht in Einem Zuge vollendet worden zu sein, am frühesten wohl die Darstellungen aus dem Neuen Testamente, doch sind auch diese kaum vor dem Anfang des XVI. Jahrhunderts entstanden. Unter dem Bilde nämlich, welches Christus mit der Samariterin darstellte, las man das Datum 1504, womit im Allgemeinen der Charakter der Costüme, wie auch die hie und da in dem architektonischen und ornamentalen Beiwerke auftauchenden Renaissanceformen übereinstimmten. Eine zweite Jahreszahl 1510, die Prof. Werdmüller gelesen haben will, wird auf die alttestamentarischen Geschichten zu beziehen sein, die sowohl in technischer Beziehung, als besonders durch den freieren Stil der Figuren und die ganz im Charakter der Renaissance gehaltenen Costüme sich als die jüngsten Bestandtheile zu erkennen gaben. Die Anordnung

---

[1]) Abgebildet bei *G. v. Wyss*, Geschichte der Abtei Zürich. Taf. I.

[2]) Flüchtige Skizzen in den Zeichnungsbüchern der antiquarischen Gesellschaft in Zürich.

[3]) Abgebildet bei *Arter*, Sammlung zürcherischer Alterthümer. Heft 10. Taf. 4 u. 5. Neue Ausgabe Taf. 43—45.

[4]) Diese Zeichnungen nebst den architektonischen Aufnahmen des Kreuzganges befinden sich im Besitze des Sohnes, Herrn Stadtcassiers Albert Schulthess in Zürich, dem ich die gütige Mittheilung derselben aufs Beste verdanke. Durchzeichnungen einiger Köpfe besitzt Herr Prof. A. Corrodi in Winterthur.

der Bilder war in allen vier Flügeln dieselbe: über dem dunklen Bande, das sich längs des Fussbodens hinzog, folgte eine nahezu mannshohe Brüstung mit teppichartigen Mustern geschmückt, auf denen, von Inschriften begleitet, die Wappen der Donatoren gemalt waren, oft deren mehrere, drei bis vier unter einem und demselben Bilde. Die meisten Stifter waren benachbarte Edelleute, doch kamen auch bürgerliche Wappen, darunter solche von zürcherischen Familien, vor.[1]) Den Rest der Wände, zwei Drittheile der Gesammthöhe etwa, nahmen die Bilder ein. Diejenigen des alten Testamentes, 36 an der Zahl, waren durch dünne Säulen oder Verticalstreifen in schmale Felder gegliedert, wogegen die späteren Vorgänge des neuen Testamentes, besonders die Passionsmomente, mitunter weitläufiger in ausgedehnten Compositionen geschildert waren. Die Reihenfolge der Historien eröffneten drei Bilder aus der Schöpfungsgeschichte, die Vertreibung aus dem Paradiese und das Opfer Kains und Abels. Die nächsten Bilder zeigten die einsam schwimmende Arche, ein Schiff, auf dem sich ein stattlicher Bau mit Strebepfeilern und Spitzbogenfenstern erhob, Noahs Rausch, den Thurmbau zu Babel und die Zerstörung Sodoms; weiter die Geschichten von Jacob und Esau und zuletzt ein Bild mit Scenen aus dem Leben Josephs. Damit schloss die Genesis und es folgten zunächst in zehn Bildern die Geschichten Mosis von der Findung des Knäbleins bis zur ehernen Schlange, die Kämpfe Israels, dazwischen Simson mit dem Löwen und Elias' Himmelfahrt, endlich die Geschichten Judith und Esther und eine unbekannte Scene, welche die Enthauptung zweier vor dem Götzenaltare kniender Priester darstellte. Den Uebergang zu dem neuen Bunde vermittelten die Vorbegebenheiten aus dem Leben des Täufers und die Legende von Joachim und Anna bis zum Tempelgang und der Vermählung Mariae. Dann folgten im anstossenden Flügel, mit der Darstellung Christi und der Maria zwischen den Passionsinstrumenten beginnend, zehn Bilder aus der Jugendgeschichte des Heilandes bis zur Taufe und der Hochzeit zu Cana weiter die Wunder und Reden Christi, zuletzt eine ausführliche Schilderung der Passion. Den Abschluss bildete die Auferstehung. In freier figurenreicher Anordnung waren die meisten Scenen bald in einer weiten Landschaft, bald im Inneren von Gebäuden dargestellt, die durchwegs in spätgothischem Stile entworfen waren: Hallen von Säulen getragen mit rundbogigen Maasswerkfenstern, bald niedrige flachgedeckte Räume, wie der Saal, in welchem die Jünger im dicht geschlossenen Kreise beim Abend-

[1]) Mehrere dieser Inschriften giebt *Nüscheler*, Gotteshäuser. Heft 2. S. 269. Auch einzelne Bilder waren mit solchen versehen, so dasjenige, welches die Enthauptung Johannes des Täufers darstellte. Man las dort: Johannes seiet Herodio die warheit Dorum ward jm sin houbt uiber tisch treit. (Mittheilung des Herrn Prof. A. Corrodi.)

mahle versammelt waren. Sicher waren es verschiedene Hände, welche diesen Cyklus schufen, es zeigt diess insbesondere die Verschiedenheit der technischen Behandlung zwischen den alt- und neutestamentarischen Bildern; dort waren die Schatten durch kräftige Schraffirungen und hier durch glatte massige Töne angegeben. Hin und wieder war auch eine spärliche Vergoldung zu sehen, bei Waffen, Geräthschaften und zur Damascirung der Gewänder etwa. Die nackten Theile, Köpfe, Hände und Füsse scheinen weiss geblieben zu sein, Erstere werden durchwegs als sehr charakteristisch, weibliche Köpfe süss und jugendlich anmuthig geschildert. Zu den figurenreichsten Scenen gehörten die Passionsbilder, besonders die Darstellung der Kreuztragung: zur Linken sah man, von seinen Peinigern umgeben und gefolgt von dem Zuge wehklagender Frauen, den Heiland mit dem Kreuze, zur Rechten noch einmal Christus, der Kleider beraubt und von rohen Schergen misshandelt, während fern die Schächer mit ihren Kreuzen zum Hügel von Golgatha emporstiegen. In ähnlicher Weise waren die alttestamentarischen Vorgänge mit erklärenden Nebenepisoden in Verbindung gebracht, die bald der Hauptscene coordinirt, bald in der fernen Landschaft erschienen. Bei einer solchen Ausführlichkeit ist es begreiflich, dass von einer höheren Compositionsweise nur selten die Rede sein konnte. Die meisten Bilder waren nicht viel mehr als blosse Illustrationen, selten geistreich, aber ansprechend durch die naive Ausführlichkeit des Vortrags, durch die Fülle zufälliger Details und die reichen Hintergründe von Bergen, Städten, Flüssen und Seen, die sich oft in die weiteste Ferne erstreckten. Der Stil der Figuren entsprach demjenigen gleichzeitiger Miniaturen und Holzschnitte; während profane Gestalten schon durchwegs die modischen Costüme des XVI. Jahrhunderts trugen, erschienen die Heiligen, Christus und seine Gefährten mit faltenreichen und knitterig gebrochenen Gewändern, dem herkömmlichen Idealcostüme.

Im Westen des Landes, in der französischen Schweiz, sind nur wenige Reste von Wandmalereien zu nennen. Noch im Jahre 1643 liess der Rath von Genf die sämmtlichen Bilder und Wanddecorationen, die sich bis dahin in der Kathedrale erhalten hatten, mit Tünche bedecken,[1]) und ähnlich mochte schon früher, zu Calvins Zeiten, in den übrigen Kirchen gehaust worden sein. Es zeigt diess ein Bild, das Blavignac im Jahre 1845 in einer verlassenen Seitenkapelle von S. Gervais entdeckte.[2]) Nicht zufrieden, dasselbe unter der Tünche zu begraben, hatte man erst die meisten

[1]) Mémoires et documents de la société d'histoire et d'archéologie de Genève. Vol. IV. p. 38. 114. VIII. p. 13. Als Grund dieser Maassregel wird angegeben: „que les capucins y sont venus faire des superstitions".

[2]) a. a. O. Vol. IV. p. 312 und Vol. VII. p. 58 mit einer guten Umrisszeichnung auf Taf. XXXII.

Köpfe mit Steinwürfen oder Hammerschlägen zerstört, so dass dieses einzige Denkmal gothischer Wandmalerei, welches Genf besitzt, in einem Zustande traurigsten Ruins ans Tageslicht gezogen wurde. Ursprünglich war diese ganze Kapelle, die sich an der Südseite des Chores befindet, mit Bildern geschmückt. Man erkannte eine Reihe lebensgrosser Heiligenfiguren, in der Altarnische die Grablegung Christi, an dem spitzbogigen Tonnengewölbe endlich sind zwei grosse Bilder gemalt, das Eine, fast gänzlich zerstört, stellt die vier Evangelisten dar, das Andere, besser erhaltene, gleich jenem 9 Fuss lang und nahezu 7 Fuss hoch, zeigt die Madonna. Stehend, in riesiger Gestalt ihre Umgebung hoch überragend, hält sie mit ausgebreiteten Armen den mit Hermelin gefütterten Purpurmantel. Kleine anmuthige Engel stehen ihr bei; sie tragen den Saum des Mantels, während zwei andere zu Seiten ihres Hauptes sich anbetend verneigen. Zu Füssen knien zwei dicht gedrängte Gruppen von Männern und Frauen, Portraitgestalten voll Charakter und Leben. Andächtig schauen sie zu der Madonna empor, die schützend als Gnadenmutter den Mantel über sie ausbreitet. An der Spitze der dargestellten Persönlichkeiten, einem bunten Gemisch von Vertretern der verschiedenen Stände, fällt es auf, zwei Päpste zu erblicken, die beide ohne Nimben erscheinen. Die Stola des Einen ist mit dem Savoy'schen Wappen geschmückt, woraus mit Recht geschlossen wird, dass hier der Gegenpapst Felix V. (Amadeus von Savoyen) zu erkennen sei, der 1451, zwei Jahre nach seiner Abdankung, in Genf gestorben ist, wo er seit 1444 als Bisthumsverweser fungirt hatte. Den zweiten Papst zur Rechten der Madonna hält Blavignac für den Nachfolger Felix'. Nicolaus V., und folgert daraus, dass dieses Gemälde zwischen den Jahren 1449 und 1451, der Abdankung Felix V. und seinem Hinschiede entstanden sei. Der heutige Zustand des Bildes ist leider ein solcher, dass er ein Urtheil über die Einzelnheiten nicht mehr gestattet. Die Köpfe sind ausserordentlich weich modellirt, die Töne etwas kalt, die Umrisse sicher gezeichnet und zart ins Fleisch vertrieben. Stellenweise, an Kronen, Schmucksachen u. s. w. kömmt auch eine spärliche Vergoldung vor. Der Grund, von dem sich die Figuren abheben, ist dunkel, beinahe schwarz, und das Ganze von einer kräftigen Bordüre von weissen und rothen Zickzackbändern umschlossen. Aus Allem erkennt man die Hand eines Meisters von mehr als gewöhnlicher Begabung. Die Gestalten, die zu Füssen der Madonna knien, sind so frei in Haltung und Geberden und die Köpfe so eigenartig und ausdrucksvoll, dass man, wenn nicht die alterthümliche Auffassung der Madonna und jene historischen Persönlichkeiten der Annahme eines so späten Ursprungs wehrten, in diesem Bilde gar wohl ein Werk aus der Grenzscheide des XV. und XVI. Jahrhunderts erkennen möchte.

Reich an Bildern war auch die Bischofsstadt im Rhonethale, das alte

Sitten. In Kirchen und Profanbauten waren solche zu schauen,[1]) doch sind auch hier nur kümmerliche Reste zu verzeichnen. Noch im Jahre 1869 waren die Malereien, welche den Chor der Schlosskapelle auf Tourbillon schmückten, in leidlichem Zustande erhalten; zwei Jahre später konnte man kaum mehr einzelne Reste erkennen.[2]) Diese Bilder stammten aus der Mitte des XV. Jahrhunderts, Bischof Wilhelm V., v. Raron (1437—1451) hatte sie malen lassen, wie sein Wappen zeigte, das die Wölbung eines Fensters schmückte. Mit derben Umrissen waren sie herzhaft gezeichnet und ziemlich roh mit wenigen Farben bemalt. In den Fensterleibungen waren paarweise einzelne Heilige dargestellt, seitwärts und zwischen den Fenstern die Verkündigung und der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, endlich an der südlichen Chorwand der hl. Georg zu Pferd den Drachen besiegend. Ein Bild verwandten Stiles sieht man noch heute in einem Saale, wahrscheinlich dem ehemaligen Refectorium der Burg Valeria; es stellt die Madonna vor, die auf einem niedrigen Polster ruht, auf ihrem Schoose, den ein Mantel von wahrhaft verschwenderischen Dimensionen umhüllt, sitzt das nackte Knäblein, bereit, die Landespatrone S. Theodul und den ritterlichen Mauritius zu empfangen.[3]) Die nahezu lebensgrossen Figuren sind auf einem einfarbigen blauen Grunde gemalt und leicht schattirt, bisweilen, zumal die Gewänder, mit einzelnen Strichlagen und Schraffirungen. Die Bewegungen sind frei, die Gewänder in grossartigen Massen etwas eckig drapirt, die Köpfe voll und weich, von üppigen Locken umwallt, aber bis auf die Hauptumrisse erloschen. Schliesslich ist noch ein Wandgemälde zu nennen, das in der Kirche selbst, in Notre-Dame de Valère, das Grabmal des bereits erwähnten Bischofs Wilhelm V. schmückt. Die ziemlich weitläufige Composition dürfte einem fremden Künstler zuzuschreiben sein, einem Italiener etwa, der es verstanden hat, die Kenntnisse des Realisten zu einer würdigen und formreinen Charakteristik zu verwerthen. Das Bild zerfällt der Höhe nach in zwei Theile. Unten, neben einer Draperie von aufgehängten Teppichen, ist eine flachbogige Nische gemalt, in welcher der Todte gebettet liegt. Als Domherr gekleidet, das Haupt mit einer Art Capuze bedeckt, ist er unbehilflich steif mit gefalteten Händen dargestellt. Ueber der Nische, auf hoher Zinne steht der hl. Sebastian an eine Säule gebunden, durchbohrt von den Pfeilen und Bolzen, die vier

[1]) So in dem „Teufelshause", welches Georg Supersax gehörte. Jetzt sind diese Malereien fast ganz verschwunden.

[2]) Eine Probe davon, das Bild in der Leibung des südlichen Fensters, Karl den Grossen vorstellend, der den Bischof Theodul mit der Herrschaft über Wallis belehnt, giebt *Blavignac*, Atlas Taf. XXVII.

[3]) S. Mauritius abgebildet a. a. O. Taf. III bis. Die Figur des stehenden Bischofs Theodul ist sammt der Mitra circa 1 ½ Metres hoch.

Peiniger auf den Märtyrer abgeschossen haben. Diese — zum Theil in der alten Walliser Tracht — sind in lebendiger Attitüde dargestellt, wie sie mit grossem Eifer ihrem Handwerke obliegen und vergnüglichen Blickes den sicheren Flug der Geschosse verfolgen. Ihnen gegenüber, etwas tiefer, am anderen Ende des Bildes, thront die Madonna in grossartiger Ruhe unter einem von schlanken Pfeilern getragenen Baldachine. Kleine Engel halten hinter ihr einen Teppich ausgebreitet. Auf dem Schoosse der Mutter steht der bekleidete Christusknabe, halb spielend, halb mit segnender Geberde wendet er sich dem Bischofe zu, einem stattlichen Prälaten mit einem vortrefflich gezeichneten Porträtkopfe. Wieder im einfachen Chorgewande ist er kniend vor der Madonna dargestellt, empfohlen durch den hl. Martinus, der jetzt als ein reich gekleideter Jüngling erscheint. Schöne Ornamente, Blattranken und Wappenschilder bilden die Umrahmung des Ganzen. das mit wenigen Mitteln geschickt und effectvoll behandelt ist.

Zeugen die bisherigen Werke von der regen Betriebsamkeit, die sich in den Städten und bevorzugten Stiftern entfaltete, so fehlt es ebenso wenig an Denkmälern ländlicher Kunst, ja der Bilder, die theils ganz, theils fragmentarisch in unseren Landkirchen und den einsamsten Bergkapellen mitunter erhalten sind, giebt es so viele und der Umfang einzelner Cyklen ist ein so grosser, dass man annehmen muss, es habe ein derartiger Schmuck zur gewöhnlichen Ausstattung selbst der einfachsten Gotteshäuser gehört. Besonders zahlreich sind solche Werke in Bünden erhalten, zumal in den Bauten älteren Stils, die nicht selten in ihrer ganzen Ausdehnung inwendig und am Aeusseren mit Wandmalereien geschmückt waren. Reste solcher Cyklen sieht man noch heute im Engadin in S. Sebastian zu Zuz, in der benachbarten Kirchruine von Capella und S. Peter bei Sins; im Schamserthale in den Kirchen von Clugin, Casti, Mathon und Fardün, zu Tenna im Safienthal etc. Auch Privathäuser und Schlösser wurden schon früh mit biblischen und decorativen Malereien geschmückt; so war einst im Bündner Oberlande eine ganze Façade des Bergfrits von Jörgenberg bemalt. Façadenmalereien biblischen Inhalts sieht man zu Dissentis und Curaglia an der Lukmanierstrasse, hier den Gekreuzigten zwischen Heiligen, das Werk eines welschen Stümpers, der sich aber trotz dieser herzlich schlechten Leistung bewogen fand, seinen Namen der Nachwelt zu überliefern; er nennt sich Johannes de Tredate habitator Locarni. Solcher Genies mögen, wie heute, zu allen Zeiten über die Alpen gekommen sein, um hier in den einsamen Thalschaften, wo es an eingeborenen Künstlern fehlte, die Kirchen und Wohnhäuser zu schmücken. Es erklärt diess manche Eigenthümlichkeiten, durch die sich ein Theil der bündnerischen Wandgemälde vor anderen und gleichzeitigen Werken auszeichnen, Züge, die nicht selten die unmittelbare Nachwirkung altchristlicher Traditionen verrathen. Ein

interessantes Beispiel dieser Art liefern die Wandgemälde in der Kirche von Müstail bei Alvaschein am Schynpasse. Diese Bilder in der Hauptapsis können, wie die Costüme einzelner Figuren beweisen, unmöglich vor dem XV. Jahrhundert entstanden sein, allein ihr Inhalt und die Anordnung des Ganzen weist auf eine diesem Zeitalter weit entlegene Ueberlieferung zurück; es sind dieselben Vorstellungen, die romanische Künstler und lange vor ihnen schon die altchristlichen Mosaicisten an dieser Stelle anzubringen pflegten: zu oberst in der Halbkuppel die Kolossalgestalt des thronenden Heilandes von einer Mandorla umgeben, um ihn herum vier kreisrunde Medaillons mit den Bildern der Evangelisten, die hier als schreibende und meditirende Engel erscheinen, dazwischen ihre Embleme auf einem rothen mit Sternen besäeten Grunde; tiefer an der halbrunden Umfassungsmauer folgen die lebensgrossen Gestalten der Apostel[1]) und zu unterst, als Sockel erst, zwei biblische und legendarische Bilder, die Anbetung der Könige darstellend und den ritterlichen S. Georg, wie er zu Pferd den Lindwurm erlegt. Einzelne Theile, so das Haupt des Heilandes, sind von einem Pfuscher übermalt worden, andere stark beschädigt, oder durch spätere Einbauten verdeckt, dennoch genügt das Vorhandene, um die Hand eines fertigen Meisters zu erkennen, der gewandt und sicher die Gestalten entwarf und sie geschickt zu bewegen und zu drapiren wusste. Die Ausführung zeigt noch die einfache ältere Technik: eine sparsame nnd leichte Schattirung der Gewänder, einfarbige Gründe, weiss, roth oder blau, die Zeichnung mit rothen Zügen geführt, die nackten Theile fleischroth und mit trüben braun-violetten Tönen modellirt. Einzelne der Apostel sind ausgezeichnet durch ihre energische Haltung, während im Allgemeinen die Bewegungen sowohl als die grossen fliessenden Gewandmotive eine ziemlich typische Uebereinstimmung zeigen. Am liebsten weilt das Auge bei den jugendlichen Gestalten, unter denen der Madonna in ihrer schüchternen Anmuth das höchste Lob gebührt. Hinter ihr, durch eine Balustrade halb verdeckt, steht der hl. Joseph; auf dem Schooss der Mutter sitzt der Christusknabe, dem ein greiser König ein Kästchen überreicht; oben in den Wolken schwebt ein Engel, er hält den Stern, der die übrigen Könige und ihre Pannerträger zu der geweihten Stätte weist.

Ein zweiter Cyklus von Wandgemälden findet sich in der alten S. Georgskapelle bei Bonadutz unweit Reichenau. Er ist der grösste, den die Schweiz überhaupt besitzt und von allen derartigen Werken das besterhaltene, Dank der Verschollenheit, der dieses Heiligthum in seiner einsamen

[1]) Aehnliche Darstellungen, Christus in einer Mandorla und darunter die Gestalten der Apostel (?), blicken jetzt noch an gleicher Stelle in den Kirchen von *Clugin* und *Casti* im Schamserthale unter der Tünche hervor.

Lage anheimgefallen ist. Nur die Jahrhunderte haben die Spuren ihres zerstörenden Einflusses hinterlassen, nicht Menschenhände, denn längst schon wird dieses Kirchlein nur noch für gewisse Jahresfeste benutzt; Hirten und einsame Wanderer, denen die weithin schauende Kapelle zum lohnenden Ziele winkt, sind die einzigen Besucher, die sich inzwischen da hinauf bemühen. Ursprünglich war auch das Aeussere der Kapelle mit Bildern geschmückt, noch erkennt man an der südlichen Langwand des Schiffes die Kolossalfigur des hl. Christophorus und den hl. Georg zu Pferd, wie er den Drachen bekämpft. Im Inneren sind der viereckige Chor und das Schiff in ihrer ganzen Ausdehnung bemalt. Freilich, Meisterwerke sind diese Bilder nicht, sie tragen allesammt den Charakter einer ländlichen Kunst, so dass mehr der Inhalt als die Form, mehr die gute Absicht als das Talent des Künstlers zu würdigen ist.[1])

Die Gliederung des Ganzen ist eine sehr willkürliche: über einem etwa halbmannshohen Sockel, der mit Blumengewinden bemalt ist, sind die Gemälde der Reihe nach in drei bis vier Streifen übereinander geordnet und meist von verschiedener Grösse, je nach der Bedeutung der Geschichten und der Vorliebe, welche der Künstler oder die Auftraggeber für dieselben besassen. Die meisten Bilder schildern die Begebenheiten des neuen Testamentes; aus dem alten Bunde sind nur wenige Momente aus der Schöpfungsgeschichte, dem Leben Noahs und Mosis entnommen. Dazu kommen eine Anzahl legendarischer Scenen: die Geschichten verschiedener unbekannter Märtyrer zu Seiten des Chorbogens, an der nördlichen Langwand S. Nicolaus, wie er drei Mädchen mit Broden beschenkt, die Messe des hl. Gregor, S. Georg als Drachenkämpfer, die sterbende Maria, diese letzteren Bilder willkürlich vermengt mit den biblischen Geschichten, die auch ihrerseits in sehr gedankenloser Weise, ohne System und inneren Zusammenhang über- und nebeneinander geordnet sind. So erscheint das Opfer Abrahams mitten zwischen den Darstellungen der vertriebenen Voreltern und der Geschichte von Kain und Abel; die Fortsetzung der Passion, die an der Nordwand mit der Fusswaschung und dem Abendmahle beginnt, muss man an der gegenüberliegenden Südseite suchen. Der Crucifixus ferner ist zweimal im Schiff und noch ein drittes Mal im Chore dargestellt; dort ist die Lebensgeschichte des Heilandes bis zum jüngsten Gerichte mit aller Ausführlichkeit behandelt und dann auf einmal wieder sieht man im Chore, wie Christus vor dem ungläubigen Thomas erscheint.

Den meisten Scenen liegt eine naive, oft wörtlich gebundene Auffassung zu Grunde. Gott Vater, der die Gestirne erschafft, hält ein weisses Medaillon, auf welchem Sonne und Mond von Sternen umgeben erscheinen.

[1]) Copien sämmtlicher Bilder, vom Glasmaler Pfyffer in Luzern gefertigt, besitzt Herr Escher-Usteri in Zürich.

Eva wird als ein hülflos zappelndes Figürchen aus den Rippen Adams gezogen, der lang hingestreckt unter dem Schatten des Baumes ruht. Stattlicher erscheint die Ahnmutter nach der Vertreibung aus dem Paradiese; ehrsam gekleidet, ist sie dreifach beschäftigt: als Spinnerin, ein Kindlein stillend, während der Fuss die Wiege des Jüngsten schaukelt, daneben steht Adam mit der Hacke und hinter ihm naht sich der Erstgeborne, um der Mutter eine Spindel zu reichen. Bei Kain und Abel ist der Unterschied des Charakters schon in der Kleidung ausgesprochen: der fromme Bruder im faltenreichen Talare hält die Garbe aufrecht in die Höhe, wo ihm ein segnender Engel erscheint, Kain aber, ein modischer Geck, ist schon besessen, ein Teufel packt ihn am Schopf und zwingt den Bösewicht, die umgestürzte Garbe blindlings den Flammen zu übergeben. Höchst eigenartig ist auch die Sündfluth geschildert: auf den mit Fischen, Vierfüsslern und Vögeln bedeckten Wogen schwimmt die Arche, ein Schifflein, auf dem sich eine Hütte erhebt; darinnen sitzen Noah und seine Gattin, draussen die Ruderer, sie schauen überrascht empor, denn ein kleiner Wächter auf dem hintoben angebrachten Sitze verkündigt durch Hornruf die nahende Taube. Das letzte der alttestamentarischen Bilder zeigt Moses vor dem brennenden Dornbusche, dann folgen die Vorbegebenheiten zum neuen Bunde aus der Geschichte von Joachim und Anna. Zwanzig Jahre, erzählt die Legende, war beider Ehe eine kinderlose geblieben und Joachim hatte darum oft Vorwürfe zu leiden. Endlich, um der Schmach zu entgehen, verliess er sein Haus und zog sich zurück auf die einsamen Triften, wo die Hirten seine Heerden weideten. Der Maler zeigt nun, wie der Engel dem Büssenden die Geburt einer Tochter verkündet, wie Joachim zu seiner Gattin zurückkehrt und wie sich schliesslich die Verheissung in der Geburt der Maria erfüllt. Es folgen die bekannten Vorgänge aus dem Marienleben, die Verkündigung und eine höchst originelle Darstellung der Begrüssung Mariae und Elisabeth: die Frauen sind züchtig gekleidet, aber in der Brust der Beiden sieht man eine grosse Oeffnung, ein Fensterchen, unter welchem die Kinder als nackte Halbfiguren mit gefalteten Händen zum Vorschein kommen. Unter den Scenen aus der Jugendgeschichte Christi ist diejenige die ansprechendste, welche den Knaben im Tempel darstellt, nicht unter den Schriftgelehrten, wie es in der Bibel heisst, sondern umringt von einer Schaar von wissbegierigen Knaben, ächten Fibelschülern, die das Gehörte in den Büchern nachschlagen oder auf ihren Schiefertafeln niederschreiben. Draussen vor der Tempelpforte steht die Madonna mit einer Palme in der Hand, neben ihr sieht man zum zweiten Male den Christusknaben, wie er mit einer Schreibtafel in der Hand die Treppe hinab der Mutter entgegenkömmt. An das folgende Bild, die Taufe im Jordan, knüpfen sich nun die späteren Erlebnisse und Thaten des Heilandes: die Versuchung durch

den Teufel, die Auferweckung Lazarus, der Fussfall der Magdalena, worauf dann, mit dem Einzuge in Jerusalem, die ausführliche Schilderung der Passionsgeschichte beginnt. Die meisten dieser Scenen sind nach einer herkömmlichen Schablone entworfen, nur einzelne Züge, possenhafte Einfälle, mögen als selbständige Erfindungen des Künstlers gelten. Es ist bekannt, wie beliebt im späteren Mittelalter die sogenannten Mysterien, die kirchlichen Dramen waren. Solche Schauspiele wurden alljährlich an gewissen Festtagen aufgeführt und zwar von den Bürgern selbst, die sich dabei durch allerlei derbe Schwänke schadlos hielten. Bald griff dieser Geschmack an dem Possenhaften und Niedrigkomischen auch in die bildende Kunst hinüber, da diese aus solchen Aufführungen einen grossen Theil ihrer Anregungen schöpfte. So hatte man früher den Teufel nur selten und stets mit einer gewissen Scheu als den bösen Dämon geschildert; jetzt fing man an, sich ungescheut über den Beelzebub zu belustigen; er ist der stehende Possenreisser, der Hanswurst in der Kunst geworden. Drei Kobolde zugleich sind bei der Darstellung des hl. Michael bemüht, die Sündenwaage su beschweren, so dass die Madonna, um die Seelen zu retten, mit einem Mühlsteine aushelfen muss. Noch krasser bethätigt sich dieser Teufelshumor beim jüngsten Gerichte: Da bringt ein Kobold eine ganze Hutte voll armer Seelen, um sie dem Höllenrachen zu übergeben, wo die Schlimmsten unter den Sündern in einem Bratkessel gesotten werden. Ein anderer Teufel hat den Geizhals auf seine Schultern geladen, es ist vergebens, dass dieser den Geldsack gerettet hat, unerbittlich schnürt sich die Schlinge um den Hals des Sünders. Diesem unglücklichen Reiter folgt die Schaar der übrigen Verdammten, Männer und Weiber, darunter ein Bischof und ein Magier, höher ein Spielmann, der, rittlings auf einem vierfüssigen Monstrum sitzend, den greulichen Chor mit dem Dudelsacke begleitet. Auch die Vorhölle wird durch einen grossen Teufelsrachen versinnlicht, davor steht Christus, der die lang gepeinigten Voreltern erlöst, der Satan selbst ist ihm nun dienstbar geworden; er hält den Höllenrachen vermittelst eines Stemmbalkens geöffnet. Diesen mehr ergötzlichen als beschaulichen Vorstellungen folgen die letzten Momente der neutestamentlichen Geschichte: die Auferstehung des Heilandes und seine Erscheinung im Oelgarten, die Himmelfahrt und die Ausgiessung des hl. Geistes, endlich, in den Gewölbekappen des Chores, die Evangelisten in kreisrunden Medaillons auf einem rothen mit Blattornamenten geschmückten Grunde.

Der künstlerische Werth dieser Bilder ist ein sehr geringer. Man muss sie mit Nachsicht betrachten, als Werke eines ländlichen Meisters, der für billigen Lohn, so gut er konnte, diese Historien geschildert hat. Die Composition beschränkt sich auf eine symmetrische Gruppirung der Gestalten; noch häufiger fehlt jede Ordnung und die Scene erscheint als

ein regelloser Haufen von über- und zwischeneinander gewürfelten Gestalten, die, wie es der Zufall mit sich brachte, auf einem und demselbem Bilde in verschiedener Grösse erscheinen. Auch das Einzelne entzieht sich einer kritischen Beurtheilung; die Bewegungen sind leblos oder gewaltsam übertrieben, Verzeichnungen giebt es die Menge zu schauen, besonders auffällig sind die spindeldürren, langbeinigen Gestalten, die der Künstler in ausführlicheren Scenen als bequeme Lückenbüsser unterzubringen wusste. Die Köpfe, selbst die der heiligen Gestalten, sind von einer ausgesuchten Hässlichkeit, wahre Scheusale mitunter und jeglichen Ausdrucks baar. Hände und Füsse endlich sind äusserst mangelhaft gezeichnet. Letztere namentlich ganz verkrüppelt und seitaufwärts gedreht. Die meisten Figuren sind etwa in halber Lebensgrösse mit plumpen rothen Umrissen entworfen, die Hintergründe einfarbig, meistens blau, seltener roth, die nackten Theile mit einem schmutzigen Grau schattirt. Stil und Technik, sowie der Charakter der Costüme würden einer Datirung dieser Bilder aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts sehr wohl entsprechen, indessen ergiebt sich, dass sie etwas jüngeren Datums sind. An dem Stirnpfeiler zur Linken des Choreinganges ist die betende Gestalt eines vornehmen Mannes gemalt. Er ist inschriftlich Domnus Johannes genannt und durch ein seitwärts über ihm befindliches Wappen als Edler von Raezüns bezeichnet. Hinter ihm sieht man ebenfalls kniend zwei vornehme Damen, Domicella Anna genannt und Domicella Margret. Daneben, an der nördlichen Langwand, folgen zwei Bilder, die sich augenscheinlich auf die Stiftung des Kirchleins beziehen. Das Obere stellt S. Georg vor, den Schutzpatron, wie er zu Pferd den Drachen erlegt, das Untere eine dunkle Scene, wohl die Begebenheit, welche den Anlass zur Stiftung gab: die Hände zum Gebet erhoben, sprengt ein gewappneter Reiter über einen felsigen Abhang hinab, mitten zwischen zwei Haufen von Reisigen hindurch, die unthätig mit Erstaunen den kühnen Reiter gewahren, nur ein Bogenschütze auf hoher Bergkuppe legt seine Armbrust auf den Ritter an. Drunten in der Tiefe steht die Kapelle. Keine Legende und keine Sage meldet, wer dieser Reiter war, nur die Gestalten sind uns bekannt, die unmittelbar unter der eben beschriebenen Scene knieen. Der Eine, Hans von Raezüns, muss schon vor dem Jahre 1439 gestorben sein, er war der Oheim eines Jürg, mit dem im Jahre 1459 die genannte Familie im Mannsstamme erlosch. Von den beiden Damen war Anna eine Tochter, Margaretha eine Nichte Jürgs, jene, vermählt mit einem Grafen Georg von Werdenberg-Sargans, starb kinderlos im Jahre 1461, diese, zweimal verheirathet, wird damals noch unter den Lebenden erwähnt.[1])

[1]) *Wolfgan v. Juwalt*, Forschungen über die Feudalzeit im Curischen Rätien. II. Heft. Zürich 1871. S. 222 u. f. Vgl. auch die Stammtafel Toggenburg zu

Da nun bie beiden Damen noch jugendlich und mit der Beischrift „Domicella“ erscheinen, andererseits aber ein Kreuz über dem Namen des männlichen Stifters denselben als einen schon Verstorbenen bezeichnet, ist die Entstehung dieser Bilder in den ersten Decennien des XV. Jahrhunderts ausser Frage gestellt.

Spätere Bilder aus der Grenzscheide des XV. und XVI. Jahrhunderts finden sich in grosser Zahl in der kleinen Kirche S. Agatha bei Dissentis. Manche sind freilich stark übermalt, andere durch Altäre und dergl. verdeckt. Am besten sind zwei Gemälde an der südlichen Langwand erhalten: das Eine stellt die Madonna vor, wie sie, von Engeln bedient, den Mantel über die Seligen ausbreitet, die, Männer zur Linken und Frauen zur Rechten, soldatisch geordnet zu ihren Füssen knien, das zweite die Anbetung der Könige, eine figurenreiche Composition, die sich — ohne Zweifel von demselben Meister gemalt — fast genau so in der Kirche S. Eusebius bei Brigels wiederholt. Hier sieht man links im Vordergrunde die Madonna unter einer offenen Hütte; auf dem Schoosse hält sie das nackte Knäblein, daneben am Herdfeuer sitzt auf den Stab gebeugt und schlecht gelaunt der Nährvater Joseph; er kehrt der Madonna den Rücken und schaut nur beiläufig zu den vornehmen Besuchern herüber, denen vom Berge herunter in mehrmaliger Wendung eine glänzende Cavalcade folgt. Fern in der Höhe sind in einer ausführlichen Landschaft die Vorbegebenheiten geschildert: der Besuch der Könige bei Herodes; eben naht sich ihr Zug dem Schlosse, einem stattlichen, mit Thürmen bewehrten Gebäude, zu dem eine Zugbrücke hinüberführt. Drinnen sieht man sie wieder an reich besetzter Tafel, von geschäftigen Dienern bewirthet. Gegenüber, zur Rechten, hat der Auszug begonnen, es geht hinab zur Krippe, Angesichts der hochgelegenen Stadt Bethlehem, am Felde vorüber, wo emsige Landleute ihre Arbeiten bestellen. Hier wie in Dissentis erkennt man die Hand eines gewöhnlichen Schiltners, der ohne sonderliche Mühe den Geschmack seiner Besteller zu befriedigen wusste. Bezeichnend für diese schablonenhafte Manier ist es denn auch, dass der Künstler hier wie dort die sämmtlichen Köpfe im Halbprofile gezeichnet hat, ohne Zweifel nur darum, weil ihm diese Auffassung einmal besonders geläufig war. Auch die technische Ausführung ist herzlich roh: die Zeichnung ist mit schweren braunen Umrissen ausgeführt, die Farben sind trüb und fleckig und dabei fehlt jede Spur einer Modellirung oder Nüancirung der Töne.

p. 220 und die nach dem Tode Iuwaltas veröffentlichte Notiz im Anzeiger für schweizerische Geschichte. Nr. 4. 1874. S. 69, wohin nur zu berichtigen ist, dass für die Datirung dieser Malereien aus dem Anfange des XIV. Jahrhunderts durchaus keine Gründe vorliegen.

Viel sparsamer sind solche Werke in den reformirten Thalschaften Graubündens erhalten. Frisch und farbig, mit handwerklicher Routine gemalte Bilder, die schreibenden Evangelisten darstellend, schmücken das Chorgewölbe der Kirche von Luzein oberhalb Küblis im Prättigau, ebenso ist wohl mitunter eines der ehedem so zahlreichen Christophorusbilder der Zerstörung entgangen.[1]) Das besterhaltene befindet sich an dem Kirchthurme von S. Maria im Münsterthal, es stellt den Riesen vor, wie er nach späterer Auffassung das winzige Knäblein auf der Schulter trägt, Fische beleben die Fluth und selbst eine Sirene kommt dicht an den Heiligen herangeschwommen.

Die zahlreichsten Ueberreste spätgothischer Wandmalereien findet man in den ennetbirgischen Landestheilen, im Tessin und dem bündnerischen Misox. Die ältesten sind wohl die Bilder in dem einsamen hoch oberhalb Monte Carasso unweit Bellinzona gelegenen Kirchlein S. Bernardo. Das einschiffige und flachgedeckte Langhaus, dem sich östlich ein späterer Chor und südlich eine kleine halbrunde Apsis anschliessen, ist in seiner ganzen Ausdehnung mit Bildern geschmückt. Eine Inschrift an der südlichen Langwand setzt die Vollendung dieser Werke in das Jahr 1427.[2]) In der Mitte der westlichen Eingangswand sieht man den Heiland in der Tumba stehend zwischen zwei Engeln, und zu beiden Seiten je drei annähernd lebensgrosse Figuren männlicher Heiliger. An den Langwänden, die durch Streifen mit gothischem Maasswerke in einzelne Felder getheilt sind, folgen wieder auf blauem Grunde eine Reihe männlicher und weiblicher Heiliger, die einen mit Palmzweigen, die anderen mit den speciellen Abzeichen ihres Martyriums. Sie sind alle stehend, ohne gegenseitigen Rapport, in dem modischen Costüm des XV. Jahrhunderts dargestellt und durch beigeschriebene Namen in gothischen Minuskeln bezeichnet. Biblische und legendarische Compositionen kommen nur an der nördlichen Langwand vor und in der gegenüberliegenden Apsis. Dort ist die Anbetung der Könige gemalt, das beste unter den sämmtlichen Bildern. Der Nährvater Joseph erscheint mit einem prächtigen greisen Charakterkopfe, das Gesichtchen des Christusknaben erinnert an Giotto's Weise. Vor ihm kniet ein König, im Begriffe dem Knäblein die Füsse zu küssen. Das zweite Bild stellt das Abendmahl vor, eine

[1]) Das riesigste aller Christophorusbilder, jetzt freilich verblichen, schmückte den Thurm von *Sagens* im Vorderreinthale. Andere Christophorusbilder am Aeussern des Chores von S. Paul bei *Raezüns* (Stil des XIV. Jahrhunderts) und am Aeusseren des Schiffes der Kirche zu *Vigens* (Lugnetz).

[2]) MCCCCXXVII die XXII. iunii hoc opus termi (natum). Freilich ist diese Inschrift nicht auf die sämmtlichen Bilder zu beziehen, da unter denselben bereits die Gestalt S. Bernhardinus von Siena vorkommt, der erst im Jahre 1450 heilig gesprochen wurde.

herkömmlich steife Composition. Christus, an dessen Brust der Lieblingsjünger schlummert, reicht dem einsam gegenübersitzenden Verräther die Hostie. Die Tafel, an welcher die übrigen Jünger mit theilnahmlosen Gesichtern und nichtssagenden Geberden erscheinen, ist reich mit Fischen und Krebsen servirt, nur die Schüssel, die vor dem Heiland steht, fasst keine Fastenspeisen, sie ist mit dem Passahlamme besetzt. Die Bilder in der Apsis, Scenen aus der Legende der heiligen Georg und Nicolaus von Myra, sind modern übermalt, allein dem Entwurfe nach scheinen sie ebenfalls aus dem XV. Jahrhundert zu stammen. Die Ausführung sämmtlicher Bilder ist derb; es sind kunstlose, handwerkliche Schildereien, in denen nur einzelne Züge eine glückliche Stunde oder den Einfluss besserer Vorbilder errathen lassen. Die Haltung der Figuren, die alle auf den Fusspitzen stehen, ist steif, die Bewegung der Hände, die mit dem Daumen und dem Zeigefinger die Palmen und Attribute fassen, seltsam geziert. Die Farben sind grell und hart, nur die nackten Theile zeichnen sich vortheilhaft durch einen warmen transparenten Goldton aus.

Alle diese Bilder reihen sich den gewöhnlichen Producten an, welche die fahrenden Künstler des XV. Jahrhunderts in zahllosen Kirchen und Kapellen hinterliessen. Hinsichtlich ihres Themas wären dieselben kaum nennenswerth, wenn nicht eine Klasse bisher ungenannter Darstellungen diesem Cyklus ein besonderes Interesse verschaffte. Es sind dies die kleinen Bilder, die in Form eines Sockels den unteren Theil der Nordwand schmücken. Die technische Ausführung ist derb und einfach, aber viel geschickter als die der übrigen Bilder. Roth auf Roth sind sie mit schwarzen Schatten und weissen Lichtern gemalt und stellen, 12 an der Zahl, die Monate dar, in lauter Einzelfiguren, welche die jeweilig landesüblichen Beschäftigungen und Lustbarkeiten repräsentiren.[1]) Nur der März macht hiervon eine Ausnahme; die Gestalt, welche diesen Monat versinnlicht, ist eine allegorische Figur: ein Mann mit hochgesträubten und wildflatternden Haaren, hält er zwei Hörner, in die er mit voller Kraft der Wangen hineinbläst. Ohne Zweifel liegt dieser Darstellung eine alte Tradition zu Grunde, wir finden sie wieder auf den alten Mosaikfussböden in S. Micchele zu Pavia und S. Savino zu Piacenza, dort, wie in S. Bernardo, auf zwei Hörnern blasend, hier dagegen mit einer phrygischen Mütze und einem einzigen Horne. In beiden Kirchen wird diese Gestalt auf den März bezogen, der in das Horn des den Frühling erweckenden Zephyrus bläst.[2])

---

[1]) Die einzelnen Bilder sind aufgezählt im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde. 1873. Nr. 2. S. 430 u. f. Zu berichtigen ist, dass hier — in S. Bernardo — der modische Geck, der mit dem Blumenstrausse in der Hand den Monat April versinnlicht, nicht zu Pferde erscheint.

[2]) *E. Aus'm Weerth*, Der Mosaikfussboden in S. Gereon zu Cöln. Bonn 1873. S. 14 u. 18. Taf. IV u. VIII.

Wie geläufig diese Allegorie in gewissen Kreisen war, zeigt die völlig übereinstimmende Darstellung derselben in einer zweiten etwas späteren Folge von Monatsbildern. Sie befinden sich in der Kirche S. Maria del Castello bei Misox, wo sie wieder im Langhause und wieder von quadratischen Feldern umrahmt in Form eines Sockels die Nordwand schmücken. Neben dem März erscheint hier eine Blume oder Knospe,[1]) eine Anspielung auf die treibende Kraft des Frühlingsboten, der, wie in S. Bernardo, wohl nicht als Zephyrus, sondern eher als der Föhn[2]) zu betrachten ist, vor dessen ungestümer Gewalt die Eisdecke bricht und Blüthen und Knospen sich erschliessen. Auch der Inhalt der anderen Darstellungen stimmt im Wesentlichen mit den Bildern in S. Bernardo überein, nur dass hie und da die Compositionen etwas bereichert erscheinen, so die Darstellung des Mai, wo der Reiter nicht mehr allein zur Beize reitet, sondern mit seinem Liebchen, das hinter ihm, mit beiden Armen den Cavalier umfassend, zu Pferde sitzt. Verschieden ist ferner das Bild des August; in S. Bernardo zeigt dasselbe eine ackernde Frau, hier dagegen wird die Gesundheit spendende Kraft des Sommers geschildert: man sieht einen Reconvalescenten; mühsam auf den Krückenstab gestützt hat er die Krankenstube verlassen, die hinten in Form eines Gestelles mit allerlei Flaschen und Gläsern angedeutet ist. Diese Bilder, Werke etwa aus dem Ende des XV. Jahrhunderts, sind mit bunten Farben ausgeführt, wie die Darstellungen, welche in zwei Reihen übereinander geordnet den oberen Theil der Wandfläche schmücken. Der untere Streifen ist durch schwarz und weiss gemalte Bordüren mit gothisirenden Ornamenten in mehrere Felder getheilt, in denen S. Georg zu Pferd im Kampf mit dem Drachen und der hl. Martin erscheinen, wie er dem hastig zugreifenden Bettler die Hälfte seines Mantels überlässt. Dann folgen Einzelfiguren: S. Michael mit der Seelenwaage, S. Bernardino da Siena, eine energische Gestalt mit unverkennbar porträtartigen Zügen, S. Laurentius, ein hl. Papst und S. Lucia. Den Beschluss macht ein figurenreiches Bild, die Anbetung der Könige darstellend. Maria mit einem feinen ächt italienischen Profilköpfchen hält auf dem Schoosse den unbekleideten Christusknaben, der sich mit segnender Geberde zu dem vor ihm knienden Könige wendet. Tiefer, zur Seite, wo die Krippe steht und sich das jetzt zum Theil durch die Kanzel verdeckte Gefolge naht, mustert der hl. Joseph neugierig eine Schachtel mit den königlichen Gaben. Der zweite, obere Streifen enthält eine ausführliche Schilderung der letzten Passionsmomente. Zur Linken unter einer flachbogigen Säulenarchitektur sitzt der Landpfleger Pilatus, dem ein vornehm gekleideter Greis die Noth-

---

[1]) Vgl. die Abbildung im Anzeiger a. a. O.

[2]) Favonico oder „Favoin", wie der landesübliche Ausdruck lautet.

wendigkeit der Verurtheilung darzulegen scheint. Ein zerlumpter Proletarier verlässt die Halle, von der sich der Zug nach der anderen Seite bewegt. Zwei Büttel mit Helleparte und Morgenstern bewaffnet, beschliessen denselben, dann folgen die wehklagenden Frauen, Veronica voran, das Schweisstuch weisend. Christus, von den Schergen umringt, ist weiss gekleidet, still ergeben schaut er nach den Frauen zurück, er geht noch aufrecht unter der Last des Kreuzes, das Simon von Cyrene ihm abzunehmen herbeikommt. Ein Trupp von Kriegern mit den Fahnen Roms bildet den Vortrab, worauf, getrennt von diesem Bilde, etwas höher die Darstellung des Gekreuzigten zwischen den Schächern folgt. Alle diese Bilder sind auf einem dunkelgrauen Grunde mit kräftigen Farben und etwas derben braunrothen Contouren gemalt. Die Gewänder sind mit einer dunkleren Nüance der Localfarbe, die weissen Gesichter mit schwachen fleischrothen Tönen modellirt.

Ein dritter Cyklus spätgothischer Malereien findet sich in der Kirche S. Maria dietro di S. Antonio bei Locarno. Der quadratische Chor ist mit einem spitzbogigen rippenlosen Kreuzgewölbe bedeckt, dessen Kappen und Schildbögen in ihrer ganzen Ausdehnung bemalt sind. Der Stil und die Anordnung der Bilder sind noch völlig gothisch mittelalterlich, nur in den umrahmenden Bordüren erkennt man wohl hin und wieder den Einfluss einer vorgeschritteneren Richtung: zu den gothischen Zierathen gesellen sich einzelne schon im Renaissancestil gehaltene Ornamente, Blattranken, die aus Urnen u. dgl. emporwachsen. Bänder mit reizend stilisirten Blattranken und Maasswerken begleiten die Gräten, neben denen in den unteren Ecken acht kleine kreisrunde Medaillons die Embleme der Evangelisten und die Halbfiguren von Propheten enthalten. Den Rest der Felder schmücken vier grössere Bilder: die Krönung Mariä das östliche, einzelne Heiligenfiguren und der Chor der Apostel die übrigen. Die Schildbögen, die der Höhe nach in zwei Abtheilungen zerfallen, enthalten in ihrer oberen Hälfte drei grössere Darstellungen aus dem Marienleben. An der Ostwand schaut man die Madonna, wie sie von Engeln begleitet als Mutter des Erbarmens ihren Mantel über die Seligen ausbreitet, die zu beiden Seiten im Costüm des XV. Jahrhunderts anbetend harren. Tiefer, wo zwei Nischen sich öffnen, sind dieser Gliederung entsprechend in drei Feldern der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes und seitwärts die heiligen Bartholomäus und Bernardino von Siena gemalt. Dieselbe Theilung zeigen die übrigen Wandflächen. Oben an der Nordseite ist die Geburt, gegenüber der Tod der Maria gemalt, darunter folgen in kleineren Feldern dort die thronende Madonna zwischen den beiden Johannes, das Bild des heiligen Rochus und die Darbringung Christi im Tempel, hier S. Johannes der Täufer, S. Georg und ein Bild, das den vor der Gottes-

mutter knieenden Stifter dieser Gemälde darstellt. Eine Inschrift darüber enthält den Namen desselben und des Meisters, der im Jahre 1476 diese Bilder malte.[1]) Sie sind, wenn auch handwerklichen Ranges, unstreitig die Besten unter den noch erhaltenen Malereien aus diesem Zeitraume. Der Charakter der Figuren, die bald von einem einfarbig blauen oder grünen Grunde sich abheben, bald in der freien Luft erscheinen, ist noch ein völlig gothischer. Sie stehen und gehen alle auf den Fussspitzen. Etwas leidlicher sind die Hände gezeichnet, am besten die Köpfe, zumal die jugendlich friedseligen von Engeln und Frauen, während der Ausdruck des Schmerzes und der Klage an die verzerrten Typen erinnert, wie sie giotteske Nachahmer in ihren Passionsbildern darstellten. Die Malweise mit vorwiegend hellen Farben und weissen Lichtern ist öfters von einer überraschenden Weichheit. Besonders gerne bediente sich der Künstler eines zarten Hellblau und Rosa, derselben Farben, die, wohl in Nachahmung giottesker Werke, an der Façade von S. Biagio bei Bellinzona in so ergiebiger Weise zur Anwendung gelangten. Zu den anmuthigsten Darstellungen gehört eine Gruppe von Engeln in dem Scheitel des Gewölbes; reizend ist hier geschildert, wie der eine der Musikanten, ein Geiger, auf seinen Nachbarn schaut, um ja nicht aus dem Concepte zu gerathen. Auch unter den Aposteln, die nebenan den Worten des hl. Petrus lauschen, giebt es eine Anzahl charakteristischer Gestalten. Diese ganze Gruppe ist zudem sehr tüchtig in den Raum componirt.

Dass Werke ähnlichen Umfanges in den grösseren städtischen Bauten nicht mehr bestehen, erklärt die Neuerungssucht, der solche von jeher in erster Linie zum Opfer fielen. Nur einzelne Dorfkirchen und einsame Bergkapellen, Bauten, die selten eines Fremden Fuss betritt, sind es, die hin und wieder den mühsamen Pfad durch den Fund einer wohlerhaltenen Bilderserie belohnen. Zu diesen Bauten gehört die Capelle S. Carlo, die, hoch und malerisch ob Prugiasco im Bleniothale gelegen, von weither dem Wanderer aus dem Grün der umgebenden Castanien entgegenwinkt. Getrennt von dem schlanken Thurme erhebt sich das kleine ebenfalls in romanischem Stile erbaute Heiligthum, ursprünglich von einschiffiger Anlage, flach gedeckt und mit halbrunder Apsis versehen, später jedoch durch Hinzufügung eines zweiten Schiffes erweitert, das wieder nach einem halbrunden Chörlein sich öffnet und durch zwei von einem stämmigen Rundpfeiler getragene Archivolten mit jenem älteren Theile in Verbindung steht. Ueberall: an den Mauern und Wölbungen der Chöre, an den Langseiten, im Westen, über den trennenden Archivolten sogar, sind zahlreiche Ge-

[1]) hoc opus iacobinus de vaulate (?) pxit. cccclxxvi die veneris xv... aprilis hoc opus fecit fieri bernardus de martigionibus de mediolano ad honorẽ virginis marie.

mälde zu schauen, die aber keinen einheitlichen Cyklus bilden, sondern im Laufe verschiedener Jahrhunderte und durch manche Lücken getrennt in willkürlicher Folge entstanden sind. Die ältesten Malereien, Werke aus der Grenzscheide des XII. und XIII. Jahrhunderts etwa, zeigen noch den romanischen Stil; sie befinden sich an der Westseite des älteren, nördlichen Schiffes.[1]) Von den übrigen Bildern scheinen die meisten aus der zweiten Hälfte des XV., die jüngsten, unter dem deutlichen Einflusse italienischer Renaissancewerke geschaffen, aus dem Anfange des folgenden Jahrhunderts zu stammen. Manche sind von Inschriften begleitet, die aber nur der verschiedenen Stifter gedenken, nicht der Künstler und auch nicht des Jahres, in dem sie geschaffen wurden. Ohne Zweifel gab es für diese Kapelle einst bessere Zeiten, in denen die Thalbewohner hier oben durch solche Stiftungen ihre Gelübde zu lösen pflegten. Es erklärt sich daraus die oftmals wiederkehrende Darstellung der Madonna, die in Form eines schlichten Andachtsbildes an der Südwand allein nicht weniger als viermal erscheint. Auch die übrigen Darstellungen, welche diese südliche Hälfte schmücken, sind grösstentheils aus dem Marienleben entnommen: in der Apsis sind in fünf Bildern die Vorbegebenheiten aus der Geschichte von Joachim und Anna geschildert und die Jugenderlebnisse der Maria: ihre Geburt, der Gang zum Tempel und die Verlobung mit Joseph; die Wölbung nimmt eine ansprechende Darstellung der Krönung Mariae ein; endlich über den beiden Archivolten, deren Leibungen, wie die der übrigen Bögen, mit einer Reihenfolge von Brustbildmedaillons geschmückt sind, sieht man die Himmelfahrt der Madonna: die Gebenedeite ist thronend in einer Mandorla dargestellt, die von Engeln getragen wird, darunter knien die Apostel, höher zur Seite, über den beiden Archivolten, sieht man zwei Chöre musicirender und psallirender Engel. An der Westwand sodann sind die Schutzheiligen Mailands gemalt, SS. Prothasius und Gervasius und zwischen diesen beiden eine Scene aus der Legende des hl. Ambrosius. Eine Gestalt vom Jenseits, so lautet die Kunde, sei er in einer Schlacht gegen Ludwig den Baiern erschienen und habe als Schutzpatron seiner Bischofsstadt ihre Feinde mit der Geissel vertrieben.[2]) Hier sieht man den Bischof, wie er zu Pferd mit erhobener Geissel einen Schwarm von Kriegern verfolgt, die in jäher Flucht den Schlägen enteilen oder zu Füssen des Siegers niederstürzen. Denselben Heiligen erkennt man an der Nordwand wieder, hier thronend, mit der Rechten die Geissel, in der Linken den Krummstab haltend. Neben ihm sitzt die Madonna zwischen zwei männlichen Heiligen, einem unbekannten und Bernhardinus von Siena. In der

[1]) Vgl. Nachlese zu pag. 293.

[2]) *J. E. Stadler* und *F. J. Heim*, Vollständiges Heiligenlexikon. Bd. I. Augsburg 1858. S. 169.

Apsis endlich des alten, nördlichen Schiffes ist über den feierlichen Gestalten der Apostel nach altherkömmlicher Weise die Kolossalfigur des Heilandes in Trono gemalt, von einer Mandorla umgeben, segnend und mit der Linken das Buch des Lebens haltend. Den Rest der Concha füllen die Gestalten der Evangelisten, Togafiguren, die aber, mit Ausnahme des Vierten, des Engels Matthaei, statt eines menschlichen Hauptes die Köpfe der emblematischen Thiere tragen. Alle Darstellungen sind auf einem einfarbigen blauen oder grünen Grunde gemalt, bisweilen auch tritt an die Stelle desselben eine reiche Umgebung von Architekturen und dergl. Die Felder sind von verschiedener Grösse und meistens von einer hellen mit Maasswerken verzierten Bordüre umrahmt. Die Ausführung geschah mit den einfachsten Mitteln: keck und derb wurden diese Gestalten mit einem warmen Braun gezeichnet und modellirt und die übrigen Farben in leuchtenden, oft grellen Nüancen aufgetragen. Sicher waren die damit Betrauten Fremde, fahrende Künstler, die im Süden Besseres gesehen und daran gelernt hatten, denn wie derb und roh nicht selten das Einzelne behandelt ist, niemals fühlt sich das Auge durch hässliche Erscheinungen, oder der Sinn durch jenen derben Realismus beleidigt, der nordischen Werken dieses Zeitalters innezuwohnen pflegt.

Ausser diesen umfangreichen Hauptwerken giebt es noch eine grosse Zahl von Bilderkreisen, die theils nur fragmentarisch erhalten, theils in späterer Zeit übermalt worden sind. Im oberen Tessin haben die Kirchen S. Maria del Castello und S. Nicola in Giornico die alterthümliche aber kunstlose Ausstattung ihrer Chöre bewahrt. An beiden Orten, hier in der Conche der Apsis und dort an dem rundbogigen Tonnengewölbe eines viereckigen Sanctuariums, erscheint der Heiland in einer ovalen Glorie, umgeben von den Zeichen der Evangelisten, während die Wandflächen darunter mit einzelnen Heiligengestalten geschmückt sind. Die Bilder von S. Maria wurden einer Inschrift zufolge im Jahre 1447, diejenigen in S. Nicola 1478 gemalt.

Dieselbe Darstellung des Heilandes wiederholt sich in dem Chorgewölbe der Kirche von Biasca, hier freilich von der Hand eines gereifteren und wahrscheinlich späteren Meisters. Zu Seiten des thronenden Erlösers, der die Linke auf das geöffnete Buch des Lebens stützt und die Rechte segnend erhebt, erscheinen auf einem blauen mit goldenen Sternen besäeten Grunde die vier Evangelisten. Sie sind in kleinerem Maassstabe paarweise an einem Tische dargestellt, ein jeder auf seine Art beschäftigt in verschiedenen und theilweise sehr ansprechenden Attitüden. Lucas, das Ideal eines Tessiners, malt ein Bild der Madonna mit dem Kinde, wozu er mit der Linken ein Becken voll rother Farbe hält; neben ihm sitzt der heilige Johannes, ein holdseliger Jüngling ist er ganz vertieft in die Lectüre

eines Buches, während Matthaeus gegenüber zur gleichen Beschäftigung sich eben anschickt. Ein Engel hält ihm das Buch und wird sich kniend vor dem Evangelisten beugen, sobald er dasselbe geöffnet. Marcus endlich, ein Greis mit langwallenden Haaren und einem schneeweissen Barte, steht im Begriffe zu schreiben; er hat seine Augen mit einer Brille bewaffnet und prüft mit pedantischer Sorgfalt die Feder. Unbedenklich würde man diese ausdrucksvollen und frisch gemalten Bilder aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts datiren, wenn nicht die alterthümliche Auffassung des Heilandes der Annahme eines so späten Ursprungs wehrte. Ganz so, wie man den Erlöser auf altchristlichen Mosaiken schaut, thront er da, eine kolossale Gestalt voll strenger Würde und feierlichen Ausdrucks, umhüllt von einem blauen und grün gefütterten Mantel, der in grossartigem, sicherem Wurfe die rothe Tunica umwallt. Dass freilich eine solche Datirung dennoch möglich, beweisen ähnliche Rückstände in den im Jahre 1511 gemalten Bildern in der Kirche S. Stefano zu Miglieglia.[1]) Auch hier, wie deutlich in gewissen Erscheinungen die Einwirkungen der Renaissance zu erkennen sind, ist die Auffassung Christi eine nicht minder alterthümliche und tragen die Gestalten der Evangelisten und Kirchenväter, die schreibend und lesend den Heiland umgeben, den Charakter einer von jedem Fortschritte abgeschnittenen Localkunst.

Noch manche Bilder wären zu nennen, die seit der spätgothischen Epoche in diesen südlichen Gegenden das Innere und Aeussere der Kirchen und selbst profaner Gebäude schmückten.[2]) Allein sie alle entbehren, wie die

---

[1]) Hoc opus fecit fieri ōcs. homines et comunis de miilielia MCCCCCXI ec. Inschrift an der Südseite des Chores.

[2]) Im Stile den Bildern in Biasca verwandt sind die Malereien, welche das Gewölbe und die Mauern des Chores der Kirche von *Dino* bei Lugano schmücken. Aus dem XV. Jahrhundert scheinen die stark übermalten Bilder in der Apsis von *S. Pietro* bei *Motta* im Bleniothal zu stammen. Mehrere spätgothische Bilder, dar unter eine schauerliche Darstellung des geschundenen Bartholomäus finden sich in *S. Biagio* bei *Bellinzona*; ferner im Dom zu *Lugano* an einem Pfeiler eine Madonna in Trono und gegenüber, in demselben Stile gemalt, die Heiligen Sebastian und Rochus, darunter die Inschrift: MCCCCLXXXVII die X3 mēsis novēbris factum fuit hoc opus. *Ambroxius de Muralto* pinsit. Am häufigsten am Aeusseren der Kirchen sowohl, als auch mitunter an Profanbauten, steht man in diesen Gegenden das Bild des heiligen *Christophorus*. Die besterhaltenen finden sich an der Kirche von Malvaglia und S. Pietro bei Motta im Bleniothal, an der Façade von S. Maria del Castello bei Misox, an der Kirche S. Biagio in Giubiasco bei Bellinzona und an einem in der Nähe derselben befindlichen Privathause. Aus der Zopfzeit stammt der Christophorus an der Kirche von Gudo zwischen Bellenz und Locarno. Aeltere Bilder an der Collegiata von Muralto und am Aeusseren von S. Maria dietro di S. Antonio bei Locarno, an der Façade von S. Stefano zu Tesserete u. s. w.

bisher genannten, einer künstlerischen Bedeutung und sie bieten, nachdem man einmal die stete Wiederholung derselben Gestalten und Situationen kennen gelernt, auch in stofflicher Hinsicht kein höheres Interesse dar.

Neben den Wandgemälden sind es die umfangreichen Cyklen von Glasmalereien, die im XV. wie in dem vorangehenden Jahrhundert zu dem unerlässlichen Schmucke der kirchlichen Bauten gehörten, und zwar ergiebt sich aus dem Vergleich der noch vorhandenen Bilderkreise mit den aus dem früheren Zeitraum stammenden Werken, dass auch in diesem Kunstzweige seit dem XIV. Jahrhundert ein bedeutender Umschwung stattgefunden hatte.[1]) In erster Linie sind es die technischen Fortschritte, die eine völlige Aenderung des bisherigen Systems bedingten. Noch in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts waren die Hülfsmittel, welche den Glasmalern zu Gebote standen, verhältnissmässig beschränkter Natur. Man begnügte sich mit einem mosaikartigen Gefüge einzelner Stücke, deren jedes in der Regel nicht mehr als zwei Farben, den Localton und das aufgebrannte Schwarzloth vereinigte. Nur selten kam dazu eine zweite Auftragfarbe, das sogenannte Kunstgelb, das sehr sparsam bereits an einem Chorfenster in der Kirche zu Königsfelden erscheint.[2]) Erst nach der Mitte des XIV. Jahrhunderts pflegte man diese Farbe in umfangreicherem Maasse zu verwenden und gesellten sich dazu eine Reihe neuer Proceduren, die mehr und mehr eine Bereicherung der bisher beschränkten Scala zur Folge hatten. Dazu gehört die Erfindung des Ueberfangglases, das, erst nur roth, in der Weise bereitet wurde, dass man diese Farbe auf die weisse Glasplatte aufschmolz. Sie bildete so eine zweite Lage, die beliebig, je nach der Zeichnung und der coloristischen Wirkung, die man zu haben wünschte, durch Ausschleifen entfernt werden konnte. Kam dann wieder der farblose Grund zum Vorschein, so war es möglich, mit Hülfe der schon bekannten Proceduren, des Auftrages von Schwarzloth und Kunstgelb, vier Farben auf einer und derselben Platte zu vereinigen. Die umfangreichere Verwendung des Kunst- oder Silbergelbes ferner brachte die Künstler auf die Versuche zur Verbindung desselben mit anderen Farben, mit Blau z. B., wodurch man Grün erzielte, das früher in besonderen Partikeln gefasst werden musste, jetzt aber gleichfalls mit allen Vorzügen einer Auftragfarbe verwendet werden konnte.[3]) Die Folgen dieser Errungenschaften sind leicht zu bemessen: der Künstler, bisher gezwungen, sein

[1]) Seite 591 u. ff. oben.

[2]) Ueber das Vorkommen des Kunstgelb in Glasgemälden aus dem XIV. Jhdt. cf. Geschichte der technischen Künste. Bd. I. Stuttgart 1875. S. 73 und *Wackernagel*, die deutsche Glasmalerei S. 62. Vgl. auch S. 601 Note 2 oben.

[3]) *Labarte*, Les arts industriels. III. 360. *Wackernagel* a. a. O. S. 58 u. f.

Bild wie ein Mosaik aus lauter kleinen Bestandtheilen zusammenzufügen, sah sich von nun an in den Stand gesetzt, in grösseren Zügen und mit einer reicheren Auswahl von Tönen zu schaffen; es war möglich, ganze Partien ohne die Anwendung der bleiernen Zwischentheile zu coloriren, was hinwiederum eine entsprechende Kraft der Modellirung voraussetzte. So hatte man früher ausser den Hauptschatten nur wenige Mitteltöne angebracht; jetzt wird die Schattirung mit aller Ausführlichkeit behandelt; der Zeichner und Decorateur ist zum Maler geworden, die Concurrenz mit der opaken Wand- und Tafelmalerei ist eröffnet.

Freilich waren es nicht die technischen Fortschritte allein, welche diesen Umschwung herbeiführten, ein anderes Moment trug ebenso sehr dazu bei, die bisherige Richtung zu verändern, das war dieselbe Tendenz, die auch in anderen Zweigen sich geltend zu machen begann: die Entfaltung des Realismus, der seit dem Anfang des XV. Jahrhunderts auf allen Gebieten der Kunst zur Herrschaft gelangte und die volle Wiedergabe der natürlichen Erscheinungen im Einzelnen sowohl, als in der Auffassung des Allgemeinen als höchstes Ziel des künstlerischen Strebens erscheinen liess. Wie in den Wand- und Tafelgemälden die frommen und minniglichen Typen des gothischen Stiles verschwinden und der einförmige Gold- und Farbengrund einer ausführlichen Landschaft weicht, in der sich die lebensvollen Gestalten in perspectivischer Tiefe und plastischer Rundung bewegen, so strebt auch der Glasmaler, befähigt durch die Fortschritte der Technik, dem neuen Stile seine Geltung zu verschaffen und es gelingt ihm den Wetteifer mit einem Erfolge anzuschlagen, der seinen Werken die Bedeutung durchgeführter Malereien verschafft.

Die Wirkungen freilich, welche dieses Streben bedingte, waren für die Entwickelung der Glasmalerei von verhängnissvoller Bedeutung, denn sofort zeigte es sich, welche Schranken durch das Wesen der Technik geboten waren. Entweder beharrte der Künstler bei der früheren Auffassungsweise, indem er auf plastische Illusion verzichtete und seine Gestalten und Scenerien, wie bisher, in decorativer Unterordnung mit teppichartiger Umgebung darstellte; in diesem Falle waren jene technischen Errungenschaften von untergeordneter Bedeutung; sie boten ihm bloss den Vortheil dar, mit einer bereicherten Palette und mit einfacheren Manipulationen zu componiren; oder, die Neuerung wurde mit allen Consequenzen erfasst, der Realismus im Einzelnen, wie in der freien malerischen Wirkung und Anordnung des Ganzen proclamirt, dann aber war auch die strenge in dem Wesen der Technik begründete Gesetzmässigkeit verletzt, denn unmöglich vertrug sich diese Auffassung mit den Bedingungen, welche die Natur des Stoffes und seiner Farben ebensowohl als der feste Rhythmus der architektonischen Umgebung an ein Kunstwerk dieser Gattung stellen.

Die erste Folge war eine gänzliche Verwilderung der Composition, indem sich der Künstler gezwungen sah, ausführlichere Scenen entweder in einem unverhältnissmässig kleinen Maassstabe darzustellen, oder dieselben in der Weise auszudehnen, dass sie ohne Rücksicht auf Inhalt und Formen durch die steinernen Pfosten getheilt und zerrissen wurden. Ein zweiter Uebelstand, zu welchem dieser einseitige Realismus führte, zeigt sich in der völligen Hintansetzung der Farbenharmonie. Das Streben der älteren Künstler war in erster Linie darauf gerichtet, dem Stoffe seine Geltung zu verschaffen. Die eigenartigen ihm innewohnenden Reize zu heben, erschien als die höchste Norm der Composition. Solchen Anforderungen zu entsprechen war es wohl möglich mit Hülfe eines Systems, das, wie das frühere, eine völlig ebenbürtige Vertheilung der Farben gestattete und in welchem ein jeder Bestandtheil nur diejenige Bedeutung beanspruchte, die ihm als Glied eines decorativen Ganzen gebührte. Seit dem Momente aber, da es sich darum handelte, mit der opaken Malerei zu wetteifern, hatten jene Gesetze zu existiren aufgehört, denn jetzt wo das Einzelne seine selbständige Geltung verlangte, die Wiedergabe einer ausführlichen Scenerie, natürlicher Hintergründe und selbst der Luftperspective versucht wurde, konnte nicht mehr die Rücksicht auf das Ganze, sondern musste die Natur des Gegenstandes allein für die Wahl und Zusammenstellung der Farben bestimmend sein. Wie Vorzügliches daher immer diese spätere Technik leistete, wie sehr die Behandlung des Einzelnen, die Kraft der Modellirung, die Gluth der Farben und die weiche Abstufung der Töne das höchste Lob verdient, diese Werke alle stehen hinsichtlich ihrer Gesammtwirkung den älteren Cyklen bei Weitem nach; es fehlt ihnen die Harmonie, die Ruhe und Einheit, die dort auf dem tiefen Verständnisse des Stoffes und der Technik beruht.

Dass ein Verlassen der älteren Traditionen schon in der Grenzscheide des XIV. und XV. Jahrhunderts stattgefunden hatte, zeigen die früher beschriebenen Glasgemälde in der Kirche von Staufberg bei Lenzburg (S. 612 oben). Dort sind die einzelnen Darstellungen nicht mehr von Medaillons umrahmt, sondern in kleinen viereckigen Feldern mit architektonischer Umgebung über- und nebeneinander geordnet, wobei der rhythmische Farbenwechsel in dem Hintergrunde der Bilder die einzige Erinnerung an eine höhere Gliederung im Sinne der alten Cyklen gewährt. Diese Eintheilung des Ganzen in einzelne von den senkrechten Pfosten und den Querstangen begrenzte Felder wurde nunmehr beibehalten, allein mit Preisgebung eines effectvollen Farbenwechsels, indem sich fortan die sämmtlichen Bilder von einem einheitlichen Grunde abheben, der, roth oder blau, mit einem Ueberzuge von Schwarzloth versehen wurde, aus dem man einen Damast von dünnen Blattranken in der Localfarbe auszusparen pflegte.

So erscheinen die zeitlich nächststehenden Werke, es sind diess die 1457 datirten Glasgemälde in der Pfarrkirche zu Biel, Reste zweier Cyklen von Darstellungen aus der Passionsgeschichte und der Legende des Titularpatronen, S. Benedicts. Die ursprüngliche Stellung dieser Bilderkreise ist schwer zu ermitteln, da die gegenwärtige Vertheilung der Darstellungen, die in vier Reihen nebeneinander die ganze Höhe des Chorfensters einnehmen, als ein blosser Nothbehelf zur Vereinigung der geretteten Fragmente erscheint. An eine Parallele zwischen diesen beiderseitigen Darstellungen und ihre ursprüngliche Vereinigung in einem und demselben Fenster ist kaum zu denken, indem ein innerer Zusammenhang zwischen denselben thatsächlich fehlt. Man muss also annehmen, dass die Versetzung des einen oder des anderen Theiles erst nachträglich stattgefunden und von den einst umfangreicheren Cyklen ein jeder den Schmuck eines besonderen Fensters gebildet habe. Sehr wohl erkennt man dagegen die ursprüngliche Gliederung innerhalb der einzelnen Serien selbst. Sie geschah in der Weise, dass der untere Theil der Fenster, je nachdem dieselben durch die Pfosten in zwei oder vier Theile zerfielen, von einem oder zwei grossen Kielbögen eingenommen wurden. Die oberen Felder dagegen entbehrten eines solchen Generalabschlusses. Jedes derselben, die Breite eines Zwischenraumes zwischen den Pfosten und den Fensterwandungen einnehmend, hatte seinen eigenen Abschluss vermittelst einer Balustrade, eines Rund- oder Kielbogens, der, in leichten Verhältnissen, weiss und gelb, sammt den schmalen Streifen, welche diese Bekrönungen tragen, die einzelnen Bilder umrahmte. Den höchsten Abschluss bildet über jedem Streifen eine Gruppe von Fialen, worüber die Maasswerke mit Blattornamenten, Wappenschildern und den Halbfiguren von Propheten gefüllt sind. Auf einer Bandrolle liest man hier das Datum 1457, das sich ohne Zweifel auf die Entstehung der sämmtlichen noch erhaltenen Glasmalereien bezieht. Alle Bilder sind auf einem blauen, mit dünnen Blattranken gemusterten Grunde dargestellt, die einzelnen Vorgänge mit wenigen Figuren, aber öfters in einer ausführlichen Landschaft oder in architektonischer Umgebung lebendig und ansprechend geschildert. Im Uebrigen ist die Ausführung eine ziemlich handwerkliche und namentlich die der Köpfe eine sehr schablonenhafte. Die Gewänder sind in eckigen Falten geworfen und mit sparsamer Modellirung versehen, die auschliesslich durch Schraffirung gebildet wird. Die nackten Theile sind bald rosa, bald weiss, je nachdem sie besonders gefasst oder mit einer weissen Umgebung von Draperien und dgl. vereinigt wurden. Die Zeit, in welcher diese Bilder geschaffen wurden, erklärt es, dass hin und wieder schon das realistische Element die Oberhand gewann; es zeigt diess namentlich die Darstellung der Dornenkrönung, wo die Schergen mit der ganzen Fratzenhaftigkeit der spät-

gothischen Auffassung erscheinen. Diese Werke sind die ersten, in denen, abgesehen von dem architektonischen Aufbau des Ganzen, auf eine höhere Einheit der Formen und Farben verzichtet wurde. Aber auch in jener ersteren Hinsicht ist die Gliederung als keine glückliche zu bezeichnen. Die Eintheilung in eine Summe von gleichwerthigen Feldern zwang den Künstler, seine Compositionen in einem unverhältnissmässig kleinen Maassstabe auszuführen, in Folge dessen das Ganze, dem nunmehr auch der Grundaccord eines farbigen Rhythmus fehlt, einen verworrenen und unruhigen Eindruck macht.

Einmal so weit gekommen, war es begreiflich, dass der Künstler nun auch die letzten Schranken beseitigte, welche die eben beschriebene Feldereintheilung ihm auferlegte, und statt dessen ohne Rücksicht auf die structiven Gliederungen einen freien Aufbau der architektonischen und figürlichen Compositionen in der ganzen Höhe und Breite des ihm zu Gebote stehenden Raumes versuchte. Es zeigen diess die reichsten und ausgedehntesten Werke, die hier zu Lande aus spätgothischer Zeit erhalten sind, die Glasmalereien im Münster zu Bern. Sie befinden sich im Chore, wo vier Fenster, das mittlere des Polygons theilweise und die drei folgenden an der Nordseite den ursprünglichen Schmuck in ihrer ganzen Ausdehnung bewahrt haben. Welche Darstellungen die übrigen Fenster enthielten, ist unbekannt. Zwei derselben sind mit modernen Glasgemälden geschmückt, mit Werken aus dem Atelier des verstorbenen, um die Geschichte des Berner Münsters hochverdienten Dr. Stantz; ein Drittes entbehrt jeglicher Ausstattung. Wahrscheinlich befanden sich in einem dieser letztgenannten Fenster die Darstellungen aus der Legende von den 10,000 Rittern, von denen einzelne Fragmente, willkürlich versetzt, in dem mittleren Chorfenster zu sehen sind. Den ursprünglichen Inhalt dieses Letzteren bildete, wie diess meist an dieser Stelle der Fall war, die Schilderung der Passion. Angeblich sind diese Glasmalereien die ältesten; sie sollen im Jahre 1440, und zwar, wie das Standeswappen beweist, von dem Magistrate Berns gestiftet worden sein. Es folgen sodann an der südlichen Schrägseite das Bibelfenster, wie es heisst vom Jahre 1475; im dritten Fenster die Legende von den heiligen drei Königen von 1460; endlich, das jüngste, das Hostienmühlfenster.

Eine feste Gliederung in coloristischer Hinsicht, wie sie älteren Cyklen zu Grunde liegt, ist hier nicht zu beobachten. In sämmtlichen Fenstern heben sich die Darstellungen von einem blauen Grunde ab. Die einzige Abwechselung in dem farbigen Grundaccorde besteht in der bald umfangreicheren, bald geringeren Verwendung des Weiss; sie geschah am ausgiebigsten in dem Dreikönigsfenster, im beschränktesten Maasse in dem Passionsfenster. Bestimmter giebt sich ein Rhythmus der Formen zu er-

kennen. Er besteht in dem Wechsel zwischen architektonischen Gliederungen und der alterthümlichen Eintheilung in einzelne Medaillonfelder. Diese letztere Compositionsweise zeigt das Bibelfenster an der nördlichen Schrägseite des Polygons. Von den übrigen Fenstern stimmt der Entwurf des mittleren im Polygon und des nächstfolgenden mit der Dreikönigslegende insofern überein, als hier wie dort ein weiter Rundbogen die Basis des architektonischen Aufbaues bildet. Im Uebrigen war eine vollkommene Symmetrie schon desshalb ausgeschlossen, weil die beiden Fenster an der südlichen Langseite des Polygons erst in halber Höhe des Chores über den seitwärts angebauten Kapellen sich öffnen.

Von dem ursprünglichen Inhalte des ersten Fensters, dessen Bilder die Passionsgeschichte behandelten, sind nur wenige Theile der Zerstörung entgangen: zwei Felderreihen in der unteren Hälfte und einzelne Fragmente in den oberen Parthien: die Darstellung des gekreuzigten Heilandes, des guten Schächers, und unter diesen die Gruppe der Frauen und des hl. Johannes. Die Eintheilung dieses Fensters, das gleich den übrigen in vier hohe und schmale Felder oder Streifen zerfällt, bestand aus einem terrassenförmigen Aufbau in der unteren Hälfte, darauf folgte ein Gerüste von dünnen Pfosten, die, ununterbrochen bis zu dem Maasswerk emporstrebend, mit Fialen und Tabernakeln bekrönt waren. Es ist diess eine Anordnung, die an die der oben beschriebenen Glasmalereien in der Pfarrkirche zu Biel erinnert, hier, in Bern, aber noch ausführlicher mit einem Aufwande realistischer Details entwickelt ist. Die ältere Glasmalerei hatte sich mit einer schlichten flächenartigen Darstellung der architektonischen Motive begnügt; hier sind es wirkliche Steinconstructionen, gewölbte Hallen von Säulen getragen und kunstreiche Tabernakel, die voll und plastisch modellirt, zur Umrahmung und Bekrönung der einzelnen Compositionen dienen. Dazwischen schaut man die blaue Luft, oder ausführliche landschaftliche Hintergründe mit perspectivischer Tiefe. Dieselbe Hinneigung zum Realistischen zeigt die Behandlung der figürlichen Gegenstände. Die unterste Felderreihe enthält eine Anzahl nicht hieher gehöriger Marterscenen, dann folgt, in der ganzen Breite des Fensters von einem Rundbogen bekrönt, die Darstellung Christi und seiner Jünger auf dem Oelberge. Der darüber befindliche Plan zerfällt der Breite nach in zwei Abtheilungen, die wieder als rundbogige Hallen erscheinen. Hier sieht man die Geisselung und die Dornenkrönung, zur Rechten den Gang nach Golgatha. Ganz im Vordergrunde erscheinen die beiden Schächer; die Hände auf den Rücken gefesselt, das Haupt mit einer Binde umwunden, und nackt bis auf die Lenden, werden sie von dem Richthause weggetrieben. Hastigen Laufes suchen sie den Schlägen zu entfliehen, und dabei ducken sie sich und schauen unwillig stumpf nach ihren Peinigern zurück. Im Hintergrunde, durch eine

Balustrade halb verdeckt, kommt der Heiland zum Vorschein; auch Er ist gerichtet, von Pilatus, der sich unter dem Fenster zur Seite die Hände wäscht. Mit gleicher Leidenschaft wird in der oberen Hälfte die Scene der Kreuzigung geschildert. Der Schächer bäumt und windet sich im Todeskampfe, wogegen die tiefer stehenden Gestalten den Ausdruck des Schmerzes in durchaus edlen und maassvollen Zügen wiedergeben. In stiller Demuth betend steht Maria am Fusse des Kreuzes, während Johannes beim Anblick so vielen Wehs völlig zurückschaudert. Mit solchen höchst bedeutsamen Zügen verbindet sich eine überraschende Correctheit der Zeichnung und der malerischen Durchführung, womit allein die durchwegs unrichtige Darstellung der Füsse in auffallendem Widerspruche steht. In technischer Beziehung ist zu bemerken, dass die Anwendung des Schliffes aus Ueberfangglas nach einer genauen Untersuchung nur in einem einzigen der zu dem ursprünglichen Cyklus gehörigen Felder vorkommt.[1]) Im Uebrigen ist die Concurrenz mit der opaken Malerei schon vollständig eröffnet und in Folge dessen denn auch die harmonische Klarheit der Farbenwirkung preisgegeben. Die Töne sind angewendet wie es eben der Zufall, d. h. die Stellung der Figuren und der Gegenstände innerhalb einer von jeder Rücksicht auf das Material und die Technik befreiten Darstellungsweise mit sich brachte.

Im Gegensatze zu der freien Anordnung der eben geschilderten Scenerien zeigt das zweite Fenster noch einmal die Anwendung des alten Principes, wonach die einzelnen Darstellungen in medaillonförmiger Umrahmung und symmetrischer Gruppirung von einem rein ornamentalen Grunde sich abheben. Die Wahl dieser Compositionsweise erklärt sich übrigens aus der Natur der dargestellten Gegenstände und den Beziehungen, welche dieselben zu einem festgegliederten Cyklus verbinden. Das Ganze zeigt nämlich, nach Art der Armenbibel, die im Mittelalter so beliebte typologische Gegenüberstellung alt- und neutestamentarischer Scenen, die gewöhnlich in der Weise geschah, dass einem Ereignisse aus dem neuen Bunde (sub gratia) zwei entsprechende Vorgänge aus der alttestamentarischen Geschichte zur Seite traten; der eine aus der Zeit vor der mosaischen Gesetzgebung (ante legem), der andere nach derselben (sub lege).[2]) Dieser stofflichen

---

[1]) In dem bei *Stantz* S. 103 mit No. 17 bezeichneten Felde der unteren Hälfte wie ich einer gütigen Mittheilung des Herrn Glasmaler *J. H. Müller* entnehme.

[2]) Vgl. *Schnaase*, Geschichte der bildenden Künste. Bd. IV. S. 283. Aehnliche jetzt nicht mehr vorhandene Glasmalereien schmückten den Kreuzgang des Klosters *Hirschau* (*Lessings* Werke, hrsggbn. von *Lachmann* Bd. XI. 228—249). Auch unter den Glasgemälden in der Frauenkirche zu *München* und der S. Peterskirche zu *Wimpfen im Thal* werden Darstellungen aus der biblia pauperum erwähnt. *M. A. Gessert*, Geschichte der Glasmalerei in Deutschland und den Niederlanden, Frankreich, England, der Schweiz, Italien und Spanien. Stuttgart und Tübingen 1839. S. 118 u. 122. *Wackernagel*, Die deutsche Glasmalerei S. 75.

Gliederung entsprach denn eben am besten ein System, das nach Art der älteren Cyklen eine feste Gruppirung der für sich abgeschlossenen Darstellungen ermöglichte. Die Mitte des Fensters nimmt eine Reihenfolge von neun übereinander gestellten Medaillons ein; sie haben die Form eines auf die breite Seite gestellten Ovales und werden ein jedes von zwei kleineren Kreisen begleitet, in denen dem neutestamentarischen Inhalte der Ersteren die entsprechenden Vorgänge aus dem alten Bunde gegenüber gestellt sind. Die Zwischenräume füllt ein Geäste von Weinranken, die unten als „Wurzel Jesse" aus den Lenden des schlafenden Erzvaters Abraham emporwachsend und weiss und gelb auf Roth die Medaillons umrahmen und verbinden, wo die sämmtlichen Darstellungen auf einem blauen und schwarz gemusterten Grunde erscheinen. Ohne die einzelnen Gegenstände zu nennen, deren genaue Aufzählung und Erklärung der gelehrte Verfasser des Münsterbuches giebt,[1]) genügt es, an die Verschiedenheit zwischen dieser und ähnlichen älteren Compositionen zu erinnern. Die Wahl des Stoffes und die hiedurch bedingte Nothwendigkeit einer Dreitheilung brachte es mit sich, dass der Componist mit dem architektonischen Formgerüste in einen peinlichen Conflict gerieth, der ihn zwang, die mittlere Felderreihe durch einen Pfosten zu unterbrechen; indessen das hinderte nicht die Entfaltung der coloristischen Reize, welche das hier befolgte System gerade in ganz besonderem Maasse begünstigen musste. Trotzdem ist die Wirkung des Ganzen eine auffallend monotone. Der Fehler liegt in der viel zu umfassenden Verwendung weisser Theile, die, vereint mit der ausschliesslich blauen Füllung der Medaillonfelder, eine ebenmässige Wirkung der übrigen Töne vollständig ausschliesst. Auch die Composition der einzelnen Hergänge ist weit entfernt von der Klarheit und der energischen Linienführung, vermöge welcher sich ältere Compositionen so wirksam von ihrer Umgebung detachiren. Die Scenen sind wild gehäuft oder die Gruppirung beschränkt sich auf eine zufällige Nebeneinanderstellung einzelner Figuren, und dabei fehlt auch eine richtige Darstellung der Körperverhältnisse und die Schönheit der Zeichnung, so dass nicht wenige der Gestalten mit ihren gedrungenen Leibern und den zwerghaft verschrumpften Gesichtern als förmliche Carricaturen erscheinen.

In dem folgenden, dem dritten Fenster kömmt nun wieder das architektonische Prinzip zur Geltung und zwar in einem prachtvollen Aufbau von Terrassen, der in der ganzen Breite des Fensters mit einem weitgespannten Rundbogen beginnt und dann in eine viertheilige Arcadenstellung sich auflöst. Es folgt hierauf, von einer polygonen Galerie getragen, ein breiter Kielbogen und aus demselben emporwachsend eine dreitheilige

---

[1]) *Stantz*, Münsterbuch S. 107 u. ff.

Gruppe von Terrassen, über denen endlich, von dünnen Pfosten getragen, die schlanken Fialen emporstreben. Den Hintergrund der meisten Scenen bildet eine reiche Säulenhalle; nur in dem untersten Plane, wo sich der Rundbogen öffnet, sind die anbetenden Könige in einer weiten Landschaft dargestellt. Auch hier ist das Weiss in allzu ergiebigem Maasse verwendet; es erhält dasselbe indessen eine kräftige Gegenwirkung durch die Variirung der umgebenden Hintergründe, wobei Roth und Blau derart wechseln, dass Jenes mit rautenförmiger Musterung den äusseren Grund und Dieses, innerhalb der Architekturen, mit schwarzen Blattranken damascirt, den Plan für die figürlichen Compositionen bildet. Die sämmtlichen Darstellungen dieses Fensters beziehen sich auf die Legende von den heiligen drei Königen.[1]) Den Kern derselben bildet die Weissagung Bileams, dass aus Jacob ein Stern aufgehen solle, der die Feinde Gottes vernichten werde. Diese eigentlich auf David zielende Prophezeiung wurde später auf Jesum bezogen. Jahrhunderte lang, meldet die Legende, von Geschlecht zu Geschlecht sich ablösend, hatten die weisesten Meister der Astrologie auf dem Berge Vaüs im Morgenlande des Sternes geharrt. Endlich erschien er in der Weihnacht mit der Klarheit des Sonnenlichtes und mitten im Sterne ein Kindlein, das mit dem Kreuz in der Hand das künftige Heil verkündete. Zu derselben Zeit lebten in verschiedenen Reichen des Morgenlandes drei gottesfürchtige und sittenreine Könige. Auch ihnen wurde ein Zeichen zu Theil und gleichzeitig vernahmen sie die Kunde von dem aufgegangenen Sterne. Da brachen sie Alle auf, ein jeder dem Sterne folgend, bis sie unvermuthet hart vor dem Ziele miteinander zusammentrafen und sich gegenseitig den Zweck ihrer Reise zu erkennen gaben. Diese poetische Legende nun hat der Maler mit aller Ausführlichkeit behandelt. Sie beginnt zu oberst mit der Vision der Astrologen und der Könige. Jene und Kaspar erblicken den Stern; dem Könige Melchior singt ein Vögelein von der Jungfrau, die den Heiland gebären werde, und Balthasar, dem Mohrenkönige, erscheint der Strauss, der ein Lamm und einen Löwen, mit Anspielung auf Christi Lammessinn und Löwenmuth, aus einem Ei gebrütet hat. Hier schliesst eine prächtige Balustrade diese obere Hälfte ab, dann folgt eine polygone Pfeilerhalle, flankirt von schmäleren Seitenflügeln in Form von offenen Hallen. Unter der Einen, zur Linken, sieht man den König Kaspar (statt Balthasar, wie es in der Legende heisst), dem sein neugeborenes Kindlein das Kommen des Heilandes verkündet, gegenüber hat Melchior seinen Ausritt begonnen. Der dritte Plan, von einem weiten Kielbogen überragt, enthält vier Felder. Erst erscheinen die Könige Kaspar und Balthasar, ein jeder besonders mit seinem Gefolge, dann diese Beiden ver-

---

[1]) Das Nähere a. a. O. S. 114 u. f.

eint auf der Reise begriffen, endlich, im vierten Felde, reitet ihnen Melchior mit den Seinen entgegen. Darunter sieht man die Könige wieder; sie kehren bei Herodes ein, der seine Schriftgelehrten zum Rathe versammelt; sie verlassen Jerusalem und sind endlich, unter dem Rundbogen, der die Basis des Ganzen bildet, bei ihrem Ziele angelangt. Sieht man ab von der Vielheit der Gegenstände und der malerischen Häufung der Composition, die das Einzelne ebenso wenig als eine harmonische Gesammtwirkung aufkommen lässt, so verdient die Ausführung dieses Fensters das höchste Lob; sie erstreckt sich bis auf das kleinste Detail, namentlich sind die Köpfe prächtig individualisirt. Die einzelnen Hergänge sind mit einem Aufwande zeitgenössischen Apparates geschildert. Besonders prächtig nimmt sich der Zug der Könige aus und ihre Einkehr bei Herodes, der den Gästen mit seinem Hofstaate, der Hohepriester voran, in einer reichgeschmückten Halle entgegenkommt. In technischer Beziehung fällt es auf, dass auch hier die Anwendung des Ueberfangglases noch nirgends zu constatiren ist, dagegen kommt Kunstgelb an mehreren Orten vor. Die nackten Theile sind bald weiss, bald rosa, die Haare, wie diess auch in dem vorhergehenden Fenster bisweilen der Fall war, in natürlichen Farben gemalt, die Schatten in den Gewändern und den nackten Theilen mit einem durchsichtigen Braun ausserordentlich zart und wirksam durchgeführt.

Dieselben Vorzüge und Gebrechen theilt das vierte Fenster, das jüngste von Allen, wo nunmehr die sämmtlichen Scenerien ohne architektonische Umrahmung frei von dem blauen mit schwarzen Ranken damascirten Grunde sich abheben. Den Inhalt dieses Fensters bildet die Darstellung der Hostienmühle, eine weitläufige Allegorie, die, in nüchterner aber volksthümlicher Weise und dem späteren Mittelalter geläufig, das Wunder der Transsubstantiation oder der „Wandlung“ versinnlicht. Den Anfang in der oberen Hälfte des Fensters machen zwei alttestamentliche Vorgänge: der Mannaregen und das Wunder Mosis, der dem Felsen das Wasser entschlägt. Man sieht hier die Kinder Israels, die sich, Mann an Mann, zu dem Strome drängen, oder zur Fluth hinunterbücken, um aus den Wogen zu schlürfen. Diese beiden Scenen schildern die leibliche Erquickung des Volkes Gottes, im Gegensatze zu den nunmehr folgenden Darstellungen in den unteren Feldern, welche die geistige Nahrung der Christen durch die Gemeinschaft des Leibes Jesus versinnlichen. Der Strom aus Mosis Felsen, der sich in weiten Windungen herunterschlängelt und dann unter dem Kielbogen, der die untere Hälfte des Fensters bekrönt, wieder zum Vorschein kommt, ist zum Born des Lebens geworden. Daneben steht ein Papst, er hat sich barfuss dem Strome genähert und die Schleuse niedergelassen, damit er den Born auf seine Mühle lenke. Diese erscheint als ein grosser trichterförmiger Kasten, aus welchem die Symbole der Evangelisten in wildem

Durcheinander hervorschauen. Sie sind das Korn der Hostien, die unten als kleine weisse Scheiben hervorkommen. Vor den Hostien, gleichsam denselben entsteigend, schwebt ein Kind; der Heiligenschein und eine beigegebene Inschrift bezeichnen dasselbe als Christus, das lebendige Himmelsbrod. Noch tiefer stehen die verschiedenen Vertreter des Clerus: Papst, Cardinal, Erzbischof und Bischof. Mit der Linken halten sie gemeinsam einen Kelch empor, um in demselben die in den Leib des Herrn verwandelte Hostie, jenen über ihnen schwebenden Christusknaben aufzunehmen. Mit der Rechten sind sie beschäftigt, den Umstehenden das Abendmahl zu ertheilen. Unter den Communicirenden fällt die stattliche Figur eines rothhaarigen Mannes auf, der von dem Papste selbst die Hostie empfängt. Man will in diesem Patrizier den Ritter Caspar von Mülinen erkennen, einen eifrigen Gegner der Reformation, der um 1517 dieses Fenster gestiftet haben solle.[1]) Zu unterst endlich kniet abermals eine zahlreiche Versammlung von Männern, Frauen und Kindern, die alle andächtig emporschauen und der heiligen Handlung harren, zu der auch an sie die Reihe kommen wird.

Einfacheren Stiles und von kleineren Dimensionen sind die Glasmalereien, welche einst, acht an der Zahl, die Kirche von Maschwanden schmückten, und dann, nachdem sie lange eines fremden Liebhabers geharrt, in die Stadtbibliothek von Zürich gelangten, der sie heute als eine Zierde der Wasserkirche gehören. Geschenke, die ohne Zweifel beim Bau der Kirche zu Anfang des XVI. Jahrhunderts verabfolgt wurden, sind sie mit den Wappen der Donatoren und ihrer Schutzpatrone geschmückt. Nur eines dieser Werke ist datirt, die Doppelscheibe von Zürich; sie trägt die Jahreszahl 1506 und stellt die Stadtheiligen SS. Felix, Regula und Exuperantius dar, wie sie, ihre abgeschlagenen Köpfe vor sich tragend, von dem Heilande empfangen werden. Zwei andere Glasgemälde, mit dem Wappen Luzerns, zeigen die Gestalten der hl. Leodegar und Mauritius, weiter folgen die Wappen von Uri und des Constanzer Bischofs Hugo von Hohenlandenberg (1496—1532), beide von Engeln gehalten, die auf dem ersten Bilde die Hörner von Uri blasen; endlich zwei Glasgemälde, das eine, als ein ehemaliges Seitenstück jenes bischöflichen Wappens, die Patrone von Constanz SS. Conrad[2]) und Pelagius, das andere S. Martin darstellend, wie er zu Pferd dem vor ihm knienden Presthaften die Hälfte seines Mantels schenkt. Alle Figuren sind auf einem Damastgrunde dargestellt, der, roth

[1]) Gerade so, mit rothen Haaren, erschien derselbe Caspar v. Mülinen in Manuels Todtentanz im Dominikanerkloster zu Bern, wo *Grüneisen* dessen Bildniss in der Darstellung des Herzogs nachgewiesen hat. *Dr. C. Grüneisen*, Nicolaus Manuel. Stuttgart und Tübingen 1837. S. 159.

[2]) Vgl. hierüber *Kinkel*, Mosaik zur Kunstgeschichte. Berlin 1876. S. 227 u. f.

purpurn, grün oder blau mit einem schwarz geflammten Muster versehen ist. Ein gedrückter Rundbogen bekrönt das Ganze, von dünnen Pfosten getragen, die zuweilen als knorrige Stämme gebildet sind und, grau in Grau gemalt, sehr wirksam zu dem farbigen Bilde stimmen. Die meisten Figuren sind in ruhiger Haltung dargestellt. Die bedeutendste darunter ist die des hl. Leodegar, ein ächter Prälat mit einem prächtigen Charakterkopfe steht er in vollem Ornate breit und sicher da, in der Linken eine Krone, in der Rechten das Zeichen seines Martyriums, den Bohrer haltend. Auch die Stadtheiligen Zürichs mögen als gute Typen spätgothischen Stiles gelten, namentlich sind hier die Köpfe bemerkenswerth, die den Ausdruck des Todes in milden, aber sehr sprechenden und mannigfaltigen Zügen wiedergeben. Der Stil der sämmtlichen Fenster ist noch ein völlig gothischer. Die Gewänder sind in grossen Massen mit langgezogenen, unten hart gebrochenen Falten drapirt. Minder sorgfältig erscheint die Ausführung der Köpfe, die, mit Ausnahme der vorhin genannten, nur selten einen höheren Ausdruck besitzen. Der Werth dieser Glasmalereien beruht auf der trefflichen Wirkung der Farben, unter denen ausser dem Kunstgelb auch bereits eine rothe Auftragfarbe erscheint.

Die jüngsten Werke der Glasmalerei aus diesem Zeitraume sind wohl die Reste eines umfangreichen Cyklus von Passionsdarstellungen in der ehemaligen Stiftskirche S. Moritz in Zofingen. Sie schmücken die obere Hälfte des mittleren Chorfensters, für das sie um 1520, zur Zeit des Kirchenbaues, beschafft worden sein mögen. Trotz dieser muthmaasslich späten Entstehung ist auch hier eine Einwirkung des neuen Stiles nicht zu erkennen; sowohl die Anordnung des Ganzen, als die Haltung des Einzelnen trägt den Charakter spätgothischer Kunst, so dass man diese Werke ebenso füglich aus der zweiten Hälfte des vorhergehenden Jahrhunderts datiren könnte, wenn nicht der ausgeprägte Realismus einzelner Darstellungen und gewisse Details, wie die wild flatternden Bandrollen, welche den Gekreuzigten umgeben, auf einen jüngeren Ursprung deuteten. Die Eintheilung des Ganzen in schmale rechtwinkelige Felder, die je zu dreien in vier Abtheilungen übereinander geordnet sind, entspricht der architektonischen Gliederung des Fensters. Die oberste Felderreihe unter den Maasswerken nehmen die krönenden Tabernakel ein, die seitlichen auf rothem, der mittlere auf grünem Grunde. Dann folgen tiefer in zwei Abtheilungen die Grablegung, in der dritten die Auferstehung Christi und schliesslich, die ganze Höhe der beiden unteren Felderreihen einnehmend, die Darstellung des Gekreuzigten zwischen den Schächern und zu Füssen des Heilandes die trauernden Seinigen, Longinus und eine Gruppe von jüdischen Zeugen. Alle diese Bilder erscheinen auf einem blauen mit Blattranken damascirten Grunde, ohne besondere Umrahmung; nur die äussersten Felder sind durch

eine weiss und schwarz quadrirte Bordüre von den anstossenden Fensterwandungen getrennt. Die Ausführung ist von mittelmässiger Güte. Auffallend ist die geringe Verwendung von Gelb, die sich so zu sagen auf die krönenden Architekturen und die Kreuze beschränkt. Für die nackten Theile ist Rosa die ausschliesslich herrschende Farbe. Die Gewänder sind in langgezogenen Falten, ohne die mindeste Spur von knitterigen Brüchen mit kräftigen Strichen gezeichnet und mit wenigen Tönen leicht und durchsichtig schattirt. Die ausführlichste und für den Charakter dieser Werke bezeichnendste Scene ist die Darstellung der Kreuzigung. Unten zur Linken steht Longinus, der eben den Heiland mit seiner Lanze durchbohrte. Er erkennt die Hoheit des Gekreuzigten und schaut verwundert zu ihm empor. Dasselbe Gefühl der Scheu und Bewunderung scheint sich des Juden zu bemächtigen, der, wie vom bösen Gewissen getrieben, nach der Mitte schleicht, wo Maria, der Ohnmacht nahe, sich zu der Gefährtin wendet. Gegenüber am Fusse des Kreuzes steht der Evangelist Johannes; auch ihn scheint die Glorie des Heilandes zu blenden, er hält, wie Longinus, die Hand vor das Haupt, während hinter ihm die Verstockten, ein Pharisäer und ein Jude, im Hinblick auf den Scheidenden noch in lebhaftem Dispute erscheinen. In den beiden Schächern ist das physische Leiden mit aller Ausführlichkeit geschildert. Ueber ihnen hat der Künstler nach mittelalterlicher Auffassungsweise den Engel und den Teufel dargestellt, wie sie die Seelen der Sterbenden in Gestalt von kleinen nackten Kindern entführen.

In der westlichen Schweiz sind die Glasmalereien in der Kathedrale von Genf die einzigen, die aus der spätgothischen Epoche erhalten blieben. Schon im Jahre 1419 wird hier eines Glasmalers Janinus Loysel gedacht, der im Auftrage des Capitels arbeitete,[1]) indessen scheinen diese älteren Werke bei dem bald darauf, im Jahre 1430, erfolgten Brande zerstört worden zu sein. Erst aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind wieder Nachrichten von solchen Zierden bekannt: 1480 liess der Chorherr Malvenda einen Theil der Chorfenster malen; andere kamen im Jahre 1498 dazu, so ein Bild der hl. Maria Magdalena und des Erzengels Michael.[2]) Ein Theil dieser Stiftungen ist noch erhalten, es sind diess eben die sechs Gemälde, welche die unteren Fenster im Polygon des Chores schmücken.[3]) Jedes derselben zeigt auf blauem, grünem oder rothem Damast die grosse

[1]) Mémoires et documents de la société d'histoire et d'archéologie de Genève. Vol. IV. p. 39 u. f.

[2]) a. a. O.

[3]) Die einzelnen Gestalten sind von Norden angefangen: S. Magdalena, S. Jacobus major, S. Andreas, S. Johannes Evangelista, SS. Petrus und Paulus. Zu Füssen des hl. Jacobus (nicht Petri, wie a. a. O. angegeben wird) sieht man das von zwei Engeln gehaltene Wappen Malvendas, eine weisse Lilie auf grünem Feld.

Figur eines Heiligen, in ruhiger statuarischer Haltung, überragt von einem kielbogigen Baldachine, auf dem sich ein zweiter Aufbau, bald ein leichtes Gerüste von Fialen und Strebebögen, bald in Form eines geschlossenen achteckigen Tabernakels erhebt. Wohl in Folge mangelhafter Technik befinden sich diese Glasgemälde in einem Zustande traurigen Ruins; das Schwarzloth ist abgeblättert, ebenso das Silbergelb, andere Theile sind später durch schlechte Malerei ergänzt worden. Dennoch erkennt man die Hand eines tüchtigen Meisters; die Haltung ist einfach und würdig, die Drapirung, abgesehen von gewissen knitterigen Details, grossartig und frei. Die nackten Theile sind weiss und mit brauner Farbe kräftig schattirt, ebenso die Architekturen, in denen Gelb nur in beschränktem Maasse zur Anwendung gelangte.

Neben diesen grossen kirchlichen Cyklen ist noch einer zweiten Klasse von Glasmalereien zu gedenken, deren Aufkommen in die spätgothische Epoche fällt; es sind diess die kleineren Schildereien, mit denen man in Deutschland schon um die Mitte des XIV. Jahrhunderts die Wohnhäuser und die Profanbauten überhaupt zu schmücken pflegte.[1]) Wie die übrigen Künste, so beginnt sich um diese Zeit auch die Glasmalerei von ihrem einseitigen Zusammenhange mit dem kirchlichen Leben loszulösen und profanen Zwecken dienstbar zu werden. Es erklärt sich daraus, dass wir seit dem XV. Jahrhundert viel häufiger als früher den Namen von Glasmalern begegnen, und selbst einen Einblick in die Wirksamkeit und die pecuniären Verhältnisse derselben gewinnen. Schon in den zwanziger Jahren tauchen einzelne Namen von Glasmalern auf, unter denen Hermann von Basel bis zum Jahre 1426 in Strassburg arbeitete, wo er die Fenster in den Chorsakristeien und der Krypta des Münsters wiederherstellte und daneben auch in anderen Künsten, als Tafelmaler, Metallarbeiter und Miniaturist eine vielseitige Thätigkeit entwickelte.[2]) Gleichzeitig wird in Zürich eines Meisters Michel gedacht, der 1420 die Fenster im Chor der Fraumünsterkirche fertigte und noch im Jahre 1434, wie es scheint für die Wiederherstellung derselben, eine Zahlung empfing.[3]) In Basel erscheint im Jahre 1423 ein Glaser Ludmannus und später ein Nicolaus dictus Harer.[4]) Seit der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts giebt es vollends der Namen die Menge. Zu den hervorragendsten dieser späteren Meister gehören der Schweizer Springlin, der ein 1481 datirtes Fenster in der Sebalduskirche zu Nürn-

---

[1]) Vgl. die Erkenntniss im Rechtsbuche von Meissen bei *Wackernagel* a. a. O. S. 81

[2]) *Charles Gérard*, Les artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge. Tome II. Colmar & Paris 1873. S. 68 u. ff. Anzeiger des Germanischen Museums 1863. S. 347.

[3]) Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich 1843. S. 10.

[4]) Basel im XIV. Jahrhundert. S. 38 n. 1.

berg malte[1]) und der Zürcher **Lukas Zeiner**, auch der „Amman Lux“ genannt, dessen Thätigkeit im Dienste des Grossmünsters und des Fraumünsters von 1488 bis 1511 aus mehreren Documenten erhellt.[2]) Werke dieses letzteren Meisters sind ohne Zweifel drei Glasgemälde (Rundscheiben) im Chor der Kirche von **Rümlang** bei Zürich, für den er, laut urkundlichen Nachrichten, 1508 im Auftrage des Zürcherischen Rathes ein Fenster zu liefern hatte, wahrscheinlich das von demselben Jahre datirte mit dem städtischen Wappen. Eine zweite Scheibe gleichen Stils und mit demselben Datum versehen zeigt das Wappen der Aebtissin am Fraumünster, Katharina von Zimmern, zwischen zwei Engeln, welche die abgeschlagenen Köpfe der hl. Felix und Regula tragen, das dritte Glasgemälde das prächtig stilisirte Wappen der Edlen von Rümlang.

Den Anstoss zu diesen profanen Schildereien mögen verschiedene Ursachen gegeben haben. Sicher war eine der ersten die Vorliebe für heraldische Zierden, die seit dem XIV. Jahrhundert in zunehmendem Grade sich bemerkbar machte. Schon in den Glasgemälden von Königsfelden sind neben den knienden Donatoren ihre Wappen gemalt; Reste ähnlicher Schildereien finden sich an den Fenstern von Blumenstein und Staufberg. Dazu kam, dass immer häufiger einzelne Corporationen, Zünfte, Bruderschaften u. s. w., auch hervorragende Familien ihre Theilnahme an den grossen kirchlichen Bauten durch die Stiftung eigener Kapellen bezeigen wollten. Solchen Heiligthümern pflegte man dann auch durch ihre künstlerische Ausstattung einen privaten Anstrich zu geben und dazu dienten wieder die heraldischen Zierden, die man auf Altären, an den Schlusssteinen und am ausgiebigsten in den Glasmalereien anzubringen pflegte, wo sie bald eine nahezu selbständige Rolle spielten, zum Aerger der Geistlichen, die darin einen bedenklichen Uebergriff in ihr kirchliches Eigenthum erblickten.[3]) Endlich darf nicht vergessen werden, dass seit dem XIV. Jahrhundert das bürgerliche Leben einen bedeutenden Aufschwung genommen hatte, und dass sich in Folge dessen auch die künstlerischen Ansprüche an die städtischen und privaten Unternehmungen zu steigern begannen. Die Beweise freilich, dass gemalte Fenster auch als Zierde von bürgerlichen Bauten verwendet wurden, sind für die Schweiz vor dem

---

[1]) *Gessert*, a. a. O. S. 168 u. 172. *R. v. Rettberg* (Nürnbergs Kunstleben in seinen Denkmalen dargestellt. Stuttgart 1854. S. 98) bezeichnet das Tucherische Fenster als das von Springlin gefertigte.

[2]) Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft a. a. O. (verfasst von Oberlehrer *Karl Hardmeyer*) und Mittheilung des Herrn *Dr. Hermann Meyer* in Zürich, der ein seit Jahren auf Grundlage sorgfältigster archivalischer Forschungen bearbeitetes Verzeichniss heimischer Glasmaler demnächst zu veröffentlichen gedenkt.

[3]) *Wackernagel* a. a. O. S. 83.

letzten Viertel des XV. Jahrhunderts nicht beizubringen. Von da an aber ist dieser Schmuck in Rathhäusern, Zunftstuben und Schützenhäusern, in Schlössern und bürgerlichen Wohnungen sogar als ein allgemein üblicher zu betrachten. Eine der frühesten Nachrichten hierüber stammt aus Bern, sie meldet von Glasmalereien, die 1472 ein Meister Urs Waerder für das dortige Zunfthaus zum Distelzwang fertigte.[1]) Ein Jahr darauf ist eine ähnliche Kunde aus Genf bekannt, wo man das Rathhaus mit gemalten Fenstern ausstaffiren liess.[2]) Von 1487 sodann datirt eine ausführliche Beschreibung der Glasgemälde, welche die beiden Kreuzgänge der Karthause zu Basel schmückten.[3]) Die meisten derselben stellten die Einzelnfiguren von Heiligen dar und sie galten für eine der Hauptsehenswürdigkeiten der Stadt, so dass, wie erzählt wird, Fürsten und Herren, welche nach Basel kamen, es nicht versäumten, dieselben anzusehen.[4]) Aehnliche Werke, Geschenke der eidgenössischen Stände, wurden um 1499 in den Kreuzgang des Klosters Wettingen gestiftet, der damals auf drei Seiten in spätgothischem Stile erneuert wurde.[5]) Ueberhaupt waren dergleichen Stiftungen seit dem Ende des XV. Jahrhunderts so häufig, dass selten eine Tagsatzung verging, auf der nicht eine Stadt, ein Convent oder eine weltliche Corporation mit dem Begehren nach einer solchen sich gemeldet hätte.

Die Art und Weise, wie diese Cyklen zu Stande kamen, erklärt es, dass von einem einheitlichen Charakter, sowohl in künstlerischer Beziehung, als hinsichtlich des Inhaltes, nur selten die Rede sein konnte. Bild an Bild, wie sie von verschiedenen Künstlern gemalt und von mehr oder weniger bemittelten Stiftern verabfolgt worden, reihten sich die verschiedenen Werke in bunter Folge aneinander, höchstens dass etwa der Inhalt einer kleineren Suite ein zusammenhängendes Ganzes bildete, wie die Fenster in den Rathsstuben, von denen Schillings Chronik in Luzern mehrere Abbildungen giebt. Hier sieht man in jedem Flügel auf einem weissen Grunde von runden oder sechseckigen Scheiben, sogenannten „Butzen“, die schräg gestellte Fahne eines eidgenössischen Standes.[6]) Auch der Inhalt der einzelnen Bilder war vorerst ein sehr beschränkter. Ausführlichen

[1]) Berner Taschenbuch von 1865. S. 95.

[2]) Mémoires et documents von Genf a. a. O. S. 39.

[3]) Basler Chroniken, herausgegeben von der historischen Gesellschaft in Basel. Bd. I. S. 538 n. Die vollständige Beschreibung dieser Glasgemälde befindet sich in dem gewöhnlich als Analecta Urstisii citirten Mss. λ. II. 14 der Basler Universitätsbibliothek.

[4]) *Fechter* und *Schäublin*, Das Waisenhaus in Basel. Seine Gründung, seine Entwickelung und sein gegenwärtiger Bestand. Basel 1871. S. 12.

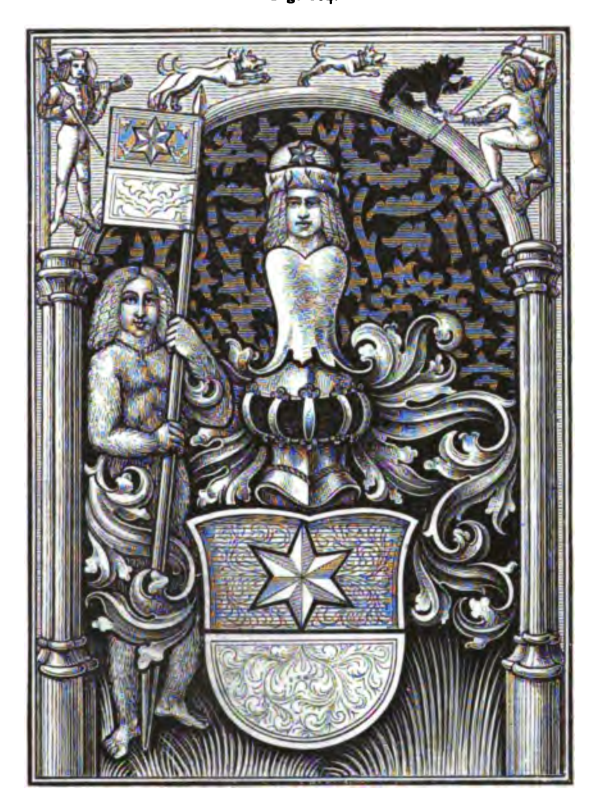
[5]) *Nüscheler*, Gotteshäuser. Heft III. S. 626.

[6]) Vgl. Taf. I in der Ausgabe von *Diebold Schillings* Schweizer Chronik. Luzern 1862.

Compositionen wehrte sowohl der Stand der Technik, indem noch im XV. Jahrhundert, wie diess einige Glasgemälde im Besitz des Verfassers beweisen, der Gebrauch des Ueberfangglases ein keineswegs allgemeiner war, als auch die Kleinheit des Maassstabes, der sich nach den beschränkten Dimensionen der oberen oder mittleren Fensterflügel zu richten hatte. Der gewöhnliche Inhalt besteht daher aus einer einfachen Zusammenstellung von Wappen und Einzelfiguren, welche Letztere entweder mit persönlicher Beziehung auf die Person des Stifters dessen Schutzheilige, oder, neben den Wappen von Städten und Ständen, deren Herolde und Fahnenträger darstellen. Auch Wappenthiere, die Löwen von Zürich, wilde Männer und Waldfräulein vertraten zuweilen die Stelle der Schildhalter, oder man sieht eine Dame, die in graziöser Stellung und mit dem ganzen Pompe damaliger Tracht das Kleinod oder die Helmzierde umfasst. Alle diese Darstellungen heben sich von einem bunten, grau oder schwarz geflammten Damaste ab. Das Ganze umrahmt, bald weiss, bald violett oder gelb, eine stichbogige Architektur, von Pfeilern, Säulen, oder knorrigen Stämmen getragen, umrankt von Blattornamenten, welche die oberen Zwickel füllen, oder es tritt an die Stelle dieser Ornamente eine Jagd- oder Kampfscene, die grau in Grau mit gelber Auftragfarbe gemalt ist. Solche Werke, von denen zwei besonders charakteristische Exemplare im Besitz des Herrn alt Grossrath Fr. Bürki in Bern das Wappen der Bubenberge je von einem Waldfräulein mit der Ritterfahne begleitet darstellen, stehen zwar rücksichtlich ihrer Ausführung den Kabinetstücken des XVI. Jahrhunderts nach; die Modellirung beschränkt sich auf wenige keck hingeworfene Töne und die Auswahl der Farben ist in der Regel eine sehr beschränkte, umso frischer und kräftiger dagegen die Wirkung des Ganzen und, wenn es vergönnt wäre, eine Reihe dieser Bilder in ihrem ursprünglichen Rahmen, umgeben von den kräftigen Profilirungen und Schnitzereien gothischen Stiles zu betrachten, so würden wohl die Vorzüge einer solchen Suite vor den technisch zwar vollendeteren, aber in decorativer Hinsicht weit nachstehenden Cyklen des XVI. Jahrhunderts in dem richtigen Lichte erscheinen.

Dieselben Ursachen, welche diese Wandlung in der Glasmalerei, die Einkehr zum kleinen miniaturmässigen Schaffen bedingten, sind auch für die anderen Künste maassgebend geworden. Wir finden in der Plastik z. B. denselben zunehmenden Hang zur eingehenden, subtilen Arbeit, die mehr und mehr ihr Bestes in den Kleinkünsten, in Goldschmiedewerken, Holzschnitzereien, oder zum Schmucke der kunstreichen Steinmetzen-Arbeiten erzeugte. Es ist diess wohl begreiflich, wenn man sich des Systems der spätgothischen Architektur erinnert, deren hierarchisch-structive Tendenz der Freiheit des Bildners die grössten Schranken auferlegte. Nur unabhängig von diesem Zwange war eine Wiederbelebung auch der Malerei zu denken

Fig. 164.



* Glasgemälde mit dem v. Bubenberg'schen Wappen im Besitze des Herrn alt Grossrath Fr. Bürki in Bern.

Diese wahrscheinlich aus dem Ende des XV. Jahrhunderts stammende Kabinetscheibe ist M. 0,45 hoch und 0,31 breit. Der Grund ist ein roth-violetter aus dem Schwarzloth ausgesparter Damast. Auf dem gelben Helme erhebt sich der Geck, weiss bis auf die Haare, welche gelb und die obere Hälfte der Mütze, die zu Seiten des mit der Figur aus Einem Stücke geschnittenen Sternes aus blauem Glase besteht. Das Waldfräulein hat gelbe Haare, Gesicht und Körper sind weiss. In der Helmdecke wechseln Blau und Weiss, welche Farben in besonderen Partikeln gefasst sind, gleich dem weissen Sterne, der in der oberen, blauen, Hälfte des Schildes und der Speerfahne erscheint. Der Boden, mit schilfartigen Gräsern bewachsen, ist grün, der Bogen gelb, wie die Knäufe und Basen der Säulen. Das Kopfstück ist grau in Grau gemalt mit sparsamer Anwendung von Silbergelb und eines fleischrothen Tones für den vordersten Rüden.



da nämlich, wo der Künstler in selbständigen Werken, in Miniaturen und Tafelmalereien sich ergeht.

Schon im XIV. Jahrhundert war ein neuer Aufschwung der Miniaturmalerei zu beobachten, der von den Hauptsitzen dieser Kunst in Frankreich und den Niederlanden belebend und umgestaltend auf die ganze Entwickelung der Malerei überhaupt zu wirken begann. Ungehindert durch die structiven Formen, fand hier der Künstler ein Feld zu freierem Schalten, erwachte ein frisches Streben nach malerischer Wirkung, ein Gefühl für wahren Ausdruck und Anmuth der Formen. Die Technik blieb im Wesentlichen dieselbe, wie sie im XIV. Jahrhundert geübt worden war: auf goldenem oder farbigem Grunde, an dessen Stelle wohl auch eine Landschaft mit perspectivischer Tiefe tritt, werden die Bilder in Deckfarben, aber fleissiger noch und zarter als bisher ausgeführt. Ein anderer Fortschritt zeigt sich in der Verbesserung des Formenwesens, das weit mehr als früher ein unmittelbares Studium der natürlichen Erscheinungen, den Zug zum Realistischen verräth. Aber während in Tafelbildern diese neue Richtung schon früh zu Verirrungen und krasser Uebertreibung führt, erscheint sie in den Miniaturen gemildert durch die Kleinheit des Maassstabes und eine bei allem Fleisse doch abgekürztere Behandlung des Einzelnen.

Die heimische Kunst, wie immer hinter den Fortschritten fremder Schulen zurück, hat aus diesem Zeitraume nur wenige und meistens unerhebliche Werke hinterlassen. Man muss, will man den Aufschwung kennen, den die Miniaturmalerei im XV. Jahrhundert genommen hat, die Bilderhandschriften fremder Herkunft, zumal die stattliche Zahl von niederländischen Manuscripten betrachten, welche die Stiftsbibliothek von Einsiedeln besitzt.[1])

Aus der Frühzeit des XV. Jahrhunderts scheinen einige Bilderhandschriften in dem Kloster Engelberg zu stammen: das Psalter der „frouw Blatmanin“ No. 4/13. Dasselbe enthält 26 seitengrosse aber sehr rohe Miniaturen: drei Scenen aus der Jugendgeschichte des Heilandes, die verschiedenen Passionsmomente bis zur Himmelfahrt Christi und der Maria, eine Scene aus der Apokalypse; Christus ferner, der als Knabe die thönernen Vögel belebt (aus den apokryphen Evangelien) u. s. w., endlich eine Anzahl grösserer Initialen mit symbolischen Thieren, dem Strauss, Phönix u. s. w. Alle Miniaturen sind eingenäht, woraus man schliessen könnte, dass sie ausserhalb des Klosters verfertigt worden seien. Die Anordnung der Scenen ist eine durchaus herkömmliche, die Ausführung mit Deckfarben

[1]) Codices No. 170. 189. 190. 193. 194. 206—208. 211. 220. 233. 279. In der *Stadtbibliothek S. Gallen* zwei Handschriften italienischer Herkunft No. 305 u. 308 (Livius aus Padua stammend), in der Stiftsbibliothek daselbst die italienischen Codices No. 850 und 742. In der öffentlichen Bibliothek zu *Basel* das Papiermanuscript No. F. III. 3, französischen oder burgundischen Ursprungs.

auf dem unverwüstlichen massiv-glänzenden Goldgrunde sehr gering. Die Figuren sind auffallend gedrungen, die Gesichter geistlos, die Umrisse mit dicken schwarzen Zügen gezeichnet, ebenso die Faltenlinien, die von breiten rohen Schatten in einer dunkleren Nüance der Localfarbe begleitet werden. Einiges Interesse bietet die mitunter originelle Auffassung der heiligen Geschichten: beim Abendmahl kniet Judas, ein winziges Figürchen, einsam vor dem Tische, aus seinem Munde entfliegt der Teufel. Gegenüber ist Christus, gleich den Jüngern, stehend, und unter ihm der hl. Johannes schlafend dargestellt. Noch bemerkenswerther ist das Bild des Gekreuzigten, neben welchem weibliche Gestalten mit aufgelösten Haaren und gekröntem Haupte die verschiedenen Passionsinstrumente: Hammer, Dornenkrone, Schwamm, den Speer u. s. w. tragen,[1]) endlich das Bild des Auferstandenen, wo den schlafenden Wächtern gegenüber die symbolische Darstellung des Löwen erscheint, der seinen todtgeborenen Welf durch Anblasen nach drei Tagen zum Leben weckt.[2]) Zahlreiche Miniaturen verwandten Stiles und Inhaltes finden sich in dem Manuscripte No. I. 4/7.

Einen entschiedenen Fortschritt dagegen zeigen die neutestamentarischen Bilder in dem Codex I 6/6. Die Zeichnung, zwar noch immer schwarz und schwer, verräth ein Streben nach besseren Verhältnissen und einer edlen oft grossartigen Drapirung der Gestalten. Auch der Auftrag der Farben ist fleissiger, die Modellirung weicher, und wenn auch die Schilderung dramatischer Vorgänge in der Regel eine gebundene, fast kindliche ist, so gelang umso besser die Darstellung ruhiger Situationen, unter denen das Bild der Verkündigung sich durch wirkliche Schönheit auszeichnet. Für den gleichzeitigen Stand der Kalligraphie bietet der Codex No. I. 1/17 mit seinen ausschliesslich ornamentalen Initialen eine Auswahl virtuos gezeichneter Belege dar.

Dass sich diese prunkhafte und fleissige, aber dabei doch geistlose Weise keineswegs auf die Erzeugnisse der abgelegenen Schule von Engelberg beschränkte, beweisen zwei andere in der Stiftsbibliothek von S. Gallen befindliche Handschriften: das Breviarium No. 402, wo erst auf jeder Blattseite zwei Medaillons mit Monatsdarstellungen und sodann in 14 Bildern die Geschichten des neuen Testamentes erscheinen, und das bilderreiche Evangeliarium No. 368. Sie sind, wie das Graduale No. 600 zu Einsiedeln (vom Jahre 1494) mit seinen grossen figurirten Initialen, ohne höheren Werth, Zeugnisse entweder der Verarmung, oder des handwerk-

[1]) Eine ähnliche Darstellung wiederholt sich in dem Codex I. 4/8, doch trägt hier nur die eine der Frauen, diejenige, welche Christus den Schwamm emporreicht, eine Krone auf dem Haupte.

[2]) Note 1 Seite 551 oben.

lichen Betriebes, der in den Klöstern mehr und mehr an die Stelle des früheren Kunstfleisses trat.[1])

Man begreift daher, dass nicht in diesen mühsam gepinselten Werken die künstlerischen Fortschritte des XV. Jahrhunderts zu verfolgen sind; diese zeigen sich in einer anderen Klasse von Bildern, deren technische Ausführung zwar eine ungleich flüchtigere, umso günstiger aber zur Verkörperung der momentanen Einfälle und zur unmittelbaren Schilderung der alltäglichen Erscheinungen war. Welche Vorzüge in der That die Wahl von einfacheren Mitteln bot, zeigen die wahrscheinlich in den letzten Decennien des XV. Jahrhunderts ausgeführten Bilder in dem Codex E. 1. 4 in der öffentlichen Bibliothek zu Basel. Die Einzelfiguren von Päpsten, die mit allerlei wunderlichen Attributen erscheinen, sind bloss mit der Feder gezeichnet, theilweise chraffirt und mit Tusche lavirt, einzelne Ornamente u. dgl. gelb und die nackten Theile fleischroth bemalt; allein diese flüchtigen Bilder übertreffen die bisher geschilderten Werke nicht nur hinsichtlich der virtuosen Zeichnung, sondern ebenso sehr durch den kühnen Wurf der Gewänder und die statuarische Kraft der Haltung. Aehnliche Bilder, leicht colorirte Federzeichnungen, die Jugendgeschichte des Heilandes und die Passionsscenen darstellend, enthält das deutsche Gebetbuch No. 283 in Einsiedeln, 1482 von dem Presbyter Johannes Satler geschrieben. Ueber der Frische und Unmittelbarkeit des Entwurfes werden oft die Verhältnisse und ein richtiges Maass der Bewegungen vernachlässigt, auch manches Manierirte läuft mit unter; dennoch sind die Vorzüge einer abgekürzten Technik auch in diesen flüchtigen und dilettantischen Werken nicht zu verkennen.

Dass übrigens mit ebenso bescheidenen Mitteln auch Besseres zu leisten war, beweist in derselben Bibliothek das Devotionale des S. Gallischen Abtes Ulrich Rösch (1463—91), Cod. No. 285. Dasselbe enthält in Klein-Octav ausser zahlreichen von eleganten Ranken gebildeten, buntfarbig bemalten und theilweise vergoldeten Initialen eine Reihe seitengrosser Miniaturen; im Eingange alttestamentarische Scenen von der Erschaffung bis zur Gesetzgebung. Dann folgen die Jugenderlebnisse des Heilandes, seine Reden und Wunder, eine weitere Suite von Bildern enthält die Gegenüberstellung der Tugenden und Laster; den Beschluss bilden 17 Darstellungen aus der Passion bis zur Ausgiessung des hl. Geistes. Ziemlich geistlos sind diese Scenen mit naiver Breite behandelt. Selbst in der Schilderung dramatisch erregter Vorgänge weiss sich der Künstler selten einer spiessbürger-

[1]) Spätgothische Miniaturen verwandten Stiles finden sich in den Codices No. CXXII. und CLXVII. der Stiftsbibliothek Rheinau, jetzt in der Kantonsbibliothek *Zürich*, und in dem aus der Karthause S. Margarethenthal stammenden Codex No. C. V. 16 der öffentlichen Bibliothek zu *Basel*.

lichen Ruhe zu entschlagen, wenn nicht die Handlung gar ans Komische streift, wie die Scene, wo der aus dem Paradiese vertriebene Adam in schülerhafter Zerknirschung vor dem strafenden Engel sich duckt, oder die Darstellung eines Besessenen, der trotz der Fesseln, wodurch das Gewaltsame des Momentes angedeutet wird, so ruhig die Wirkungen des Exorcismus gewärtigt, als ob sichs um das Ausreissen eines Zahnes handelte. Manchmal sind die Vorgänge in einer freien Landschaft dargestellt, auf grünem Plane mit Wald und Felsterrassen im Hintergrunde. Ungleich tüchtiger bewährt sich der Meister in der Behandlung des Technischen. Mit kecken Zügen sind die Bilder derb, oft skizzenhaft, aber immer sicher gezeichnet und dann mit leuchtenden Farben illuminirt. Gold ist nur spärlich angewendet, umso häufiger eine gelbe und weisse Deckfarbe zur Betonung der höchsten Lichter, unbeschadet jedoch der Transparenz und Leichtigkeit des Auftrages, die, wie die Zeichnung, die ganze Frische eines auf den ersten Wurf gelungenen Schaffens zeigt. Die kurzen Gestalten, der Typus der Köpfe und die Behandlung der Gewänder lassen den Einfluss der oberdeutschen Schule errathen.

Der Darstellungskreis der zeichnenden Künste, schon im XIV. Jahrhundert durch poetische Anregungen erweitert, erhielt in der spätgothischen Epoche eine neue Bereicherung in Folge des zunehmenden Eindringens profaner Elemente. Der Besitz der Wissenschaften, bisher auf einzelne Persönlichkeiten, meist geistlichen Standes beschränkt, hatte angefangen ein Gemeingut auch der weiteren Kreise zu werden. Das Bewusstsein der Macht und des Wohlstandes in den aufstrebenden Städtebürgern hob mit dem Luxus auch die edlere Pflege der Kunst, die mehr als bisher dem täglichen Leben und individuellen Zwecken dienstbar zu werden begann, denn auch Sich und seine Umgebung hielt jetzt der Einzelne der Beachtung werth, und wenn diese Richtung wohl vorerst noch eines monumentalen Ausdrucks entbehrte, so fehlen die Belege dafür um so weniger auf dem Gebiete einer flüchtigeren oder kleinkünstlerischen Production. Das XV. Jahrhundert ist die Zeit, in welcher die populären Künste des Holzschnittes und des Kupferstiches ihren Anfang und rasche Verbreitung fanden, beide Gattungen einer Technik, welche dem Künstler die unmittelbare Verkörperung seiner momentansten Gedanken gestattet. Begreiflich nun, dass mit den Mitteln der Kunst auch die Anforderungen an dieselbe sich mehrten und ihre Dienste im profanen Leben sich lange nicht mehr bloss auf die Mitwirkung an den poetischen Erzeugnissen der Zeit beschränkte, sondern in gleichem Maasse für die Wissenschaft, ja selbst für die Schilderung der gewöhnlichen Ereignisse und Zustände des Tages in Anspruch genommen wurde.

Wie die Künste des Holzschnittes und des Kupferstiches von der

Stunde ihres Auftretens an den vielseitigsten Zwecken dienten, wird ausführlich in dem folgenden Bande zu behandeln sein; hier genügt es darauf hinzuweisen, wie gleiche Erscheinungen auf anderen Gebieten durch dieselben Ursachen, in dem geistigen und materiellen Aufschwung des bürgerlichen Lebens, ihre ausreichende Erklärung finden.

Eines der werthvollsten Denkmäler profaner Miniaturmalerei, welches der Schweiz verblieb, ist die wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts stammende Handschrift von Boners Edelstein (Cod. A. N. III. 17) in der öffentlichen Bibliothek zu Basel. Die Bilder zeigen eine ruhige naive Auffassung der antiken Thierfabeln, die oft recht anmuthig ins Zeitgenössische übersetzt sind. Jede Seite enthält eine Composition, welche die ganze Breite des Blattes einnimmt. Die Ausführung der Bilder ist von verschiedener Güte. Einige derselben sind technisch sehr brav behandelt, insbesondere zeigt sich eine weiche Modellirung des Fleisches und eine zarte Bemalung der Gewänder, die ohne knitterige Brüche in lange, oft sehr schöne Falten geworfen sind. Andere Blätter dagegen sind noch mit schweren schwarzen Linien gezeichnet und kaum modellirt. In den Bewegungen fehlt durchwegs die rechte Energie; die Architekturen sind ohne Kenntniss der perspectivischen Regeln und im Verhältniss zu den Figuren viel zu klein gebaut, die Landschaften nur andeutungsweise gezeichnet und durch ungewöhnlich grosse Pflanzen und plumpe Bäume belebt.

Praktischem Wissen dienten die Miniaturen in dem Codex Nr. 760 der Stiftsbibliothek S. Gallen. Das saubere, wohl aus der Spätzeit des XV. Jahrhunderts stammende Manuscript enthält die Monatsbilder und eine Reihe origineller Darstellungen von wundärztlichen Operationen, die flüchtig, aber sehr virtuos mit der Feder gezeichnet und leicht illuminirt sind.

Nicht sowohl ihres künstlerischen Werthes, als vielmehr des stofflichen Interesses wegen ist sodann eine Gruppe von Manuscripten zu nennen, in denen die breite, behagliche Erzählungsweise des späteren Mittelalters in einer Fülle mannigfaltigster Darstellungen zum Ausdruck kam. Hatte die frühere Geschichtsschreibung, in der Schweiz wie überall, fast ausschliesslich in den Händen des Clerus gelegen und seinen Zwecken zuvörderst gedient, so tritt sie seit dem XIV. Jahrhundert in einer neuen Form in den städtischen Chroniken auf. In deutscher Sprache geschrieben und mehr den Gang der allgemeinen Welt- und Reichsgeschichte, auch die kleineren Begebnisse städtischen Lebens verfolgend, sind diese Aufzeichnungen recht eigentlich den Interessen des bürgerlichen Standes gewidmet. Einen neuen Aufschwung dieser patriotischen Geschichtsschreibung hatten die Ereignisse des XV. Jahrhunderts zur Folge. Man hatte das Recht,

mit Stolz auf eine Reihe kriegerischer Grossthaten zu blicken, durch welche das Vaterland gerettet, die Macht der Stände erweitert und das meist lockere Verhältniss zwischen denselben zum festen Bunde geeint worden war. Manche der Berichterstatter selbst waren in diesen Kämpfen mit gewesen, die Chronisten von Bern und Luzern, die beiden Diebold Schillinge, in den Kriegen gegen Karl den Kühnen; auch den berühmten Tag zu Stanz im Jahre 1481 hat der Luzerner Geschichtsschreiber gesehen. Solche Thaten und Vorkommnisse, aus eigener Erinnerung beschrieben, brachten eine grosse Lebendigkeit in die Darstellung hinein und lockten wohl auch in bildlicher Form das Erlebte wiederzugeben, wozu die Anregungen um so weniger fehlen konnten, als selbst das ruhige Tagesleben so farbig und voll der fesselndsten Erscheinungen war.

Die ältesten Illustrationen dieser Art enthält die in der Zürcher Stadtbibliothek befindliche Berner Chronik Mss. A. 120, welche der Einleitung zufolge im Jahre 1470 von Heinrich Dittlinger geschrieben und von Benedict Tschachtlan, Venner zu Bern, mit Bildern geschmückt wurde.[1]) Diese flüchtigen, oft sehr rohen aber herzhaften Federzeichnungen sind mit wenigen Farben illuminirt, ohne Modellirung, in sofern dieselbe nicht von dem Zeichner durch eine leichte Schraffirung mit der Feder besorgt wurde. Einen höheren Werth besitzen diese Bilder nicht, selbst als blosse Illustrationen betrachtet sind sie doch nur als dilettantische Werke zu bezeichnen, Erzeugnisse eines mehr in schneller Arbeit als künstlerisch geübten Meisters. Dass perspectivische Studien von den heimischen Künstlern des XV. Jahrhunderts noch nicht betrieben wurden, ist auch in gleichzeitigen Holzschnitten zu beobachten. In solchen Werken, die zudem eine bloss explicative Bedeutung besassen, kann es daher nicht auffallen, Figuren zu finden, die selbst da, wo sie unmittelbar neben Architekturen zu stehen kommen, die Mauern und Thürme um eine Kopflänge überrragen, während die Bäume des Vordergrundes, der Sichtbarkeit der Gestalten zu Liebe, als niedrige Büsche erscheinen. Die Handlung allein verlangt der Künstler zu schildern und diese dem Beschauer so nahe wie möglich vor Augen zu führen; daher der Aufwand figurenreicher Scenerien auf Unkosten einer gesetzmässigen Composition, die Auszeichnung des Helden der öfters seine Umgebung an körperlicher Grösse überragt, die Betonung der Gesten, welche den Mangel an höheren Ausdrucksmitteln ersetzen soll. Fast alle Bilder stellen kriegerische oder politische Actionen dar: Belagerungen von Städten und Burgen, die mit dem ganzen artilleristischen Apparate damaliger Zeit, mit Feldschlangen und Ballisten beschossen werden, Plünderungen und Requisitionen in Dörfern und Weilern, aus denen die

[1]) Vgl. dazu Archiv für schweizerische Geschichte. Bd. X. Zürich 1855. S. 55 u. f.

Landleute wehklagend fliehen, mit dem Rest ihrer Habe beladen, von schnatternden Gänsen gefolgt, oder die wenigen vor dem Raube nach Kriegsrecht geretteten Thiere vor sich hertreibend; Lagerscenen wieder, Capitulationen und Verträge, die mit aller Ausführlichkeit des kriegerischen, heraldischen und officiellen Gepränges geschildert werden.

Eine Fülle ebenso vielseitiger Darstellungen enthalten die Werke des Geschichtsschreibers Diebold Schilling von Bern: die grosse dreibändige Berner Chronik und die den letzten Theil derselben, die Beschreibung der Burgunderkriege wiederholende Hauschronik des Schultheissen Rudolfs von Erlach. Die Erstere, in Folio auf Pergament geschrieben und mit mehr als 600 colorirten Bildern geschmückt, hatte Schilling im Jahre 1484 der Behörde vorgelegt, worauf sie „vor Rath und Burgern verhört und corrigirt" und sodann zu anderen Büchern und Schätzen in das Stadtgewölbe niedergelegt wurde. Dort blieb diese Chronik bis zum Jahre 1762, als sie nebst anderen Geschichtswerken der Stadtbibliothek überlassen wurde, wo sie noch heute (unter der Bezeichnung I. 1 — I. 3) eine hervorragende Zierde dieser an werthvollen Manuscripten so reichen Sammlung bildet.[1]) Gleichzeitig, zwischen den Jahren 1480—85, muss derselbe Verfasser auf den Wunsch des alt Schultheissen Rudolfs von Erlach das zweite Werk geschrieben haben.[2]) Ein stattlicher Quartband von Papier, auf 380 Blättern beschrieben und mit ähnlichen Bildern geschmückt, wie sie die grosse Ausgabe zieren, war diese Chronik bis zum Frühjahr 1875 auf dem Schlosse Spietz der Familie von Erlach verblieben; dann ging sie durch Kauf in andere Hände über, in den Besitz eines kunstsinnigen Berners, des Herrn alt Grossrath Friederich Bürki.

Stil und Auffassung der Bilder stimmen in beiden Werken überein und entsprechen im Wesentlichen den oben erwähnten Illustrationen von Tschachtlans Hand. Auch in technischer Hinsicht ist ein gewichtiger Fortschritt nicht zu erkennen, eine grössere Sorgfalt etwa der Zeichnung und eine reichere Nüancirung der Töne zugestanden. Die Wahl der Hauptfarben ist dieselbe wie dort: braune oder röthliche Schatten für die Architekturen, in den Gewändern ein glänzendes, tief dunkles Roth, ein dickes trübes Grün und Blau; Gelb für die Haare, die nackten Theile leicht rosenroth bemalt. Dazu kommt in der Spietzer Chronik eine leichte Schraffirung mit der Feder, eine Manier, die vielfach an die Holzschnitte in Hartmann Schedels Chronik erinnert, wogegen sich in der grösseren Ausgabe die Zeichnung auf die Contouren beschränkt und dafür eine weichere

[1]) Die Berner Chronik des Conrad Justinger. Herausgegeben von *Prof. Dr. G. Studer*. Bern 1871. Einleitung S. I u. f.

[2]) a. a. O. S. XII u. f.

Abstufung und Modellirung der Töne herrscht. Eine gemeinsame Eigenthümlichkeit der beiderseitigen Illustrationen besteht in der Zeichnung der Köpfe mit grossen runden Augen, die geistlos glotzend, wie Fischaugen, jede Stimmung, selbst in Kampf und Leiden, verleugnen. Verschieden sind dagegen hier und dort die körperlichen Verhältnisse angegeben; in dem Spietzer Codex sind die Figuren auffallend gedrungen, in der grossen Berner Chronik schlanker, mit langen spindeldürren Beinen und meist sehr grossen, klobigen Köpfen. Eigentliche Compositionen, nach höheren Regeln gebaut, kommen nirgends vor. Figurenreiche Auftritte, Schlachten und dgl. zeigen entweder eine geballte Häufung von Kriegern, wobei in der Regel nur die vordersten in ganzer Figur erscheinen, die Andeutung der hinteren Reihen aber sich auf ein Ragout von Helmen, Waffen und Pannern beschränkt; oder das Ganze ist aufgelöst in ein Wirrsal einzelner Figuren, die gespreizt und hastig in der Kreuz und Quere durcheinander laufen. Meist sind sie alle von gleicher Grösse, ohne Rücksicht auf die perspectivischen Gesetze, deren mangelhafte Kenntniss auch die Darstellung des Architektonischen und Landschaftlichen verräth. Auch eine naturgetreue Wiedergabe des Topographischen scheint in beiden Manuscripten nur selten erstrebt worden zu sein. Städte z. B., selbst solche, die der Künstler aus eigener Anschauung gekannt haben muss, sind nicht einmal durch ihre hervorragendsten Wahrzeichen charakterisirt. Zu den seltenen Ausnahmen gehört die Schilderung des von den Juden an einem Knaben verübten Mordes. Die Scene spielt in Bern, was dem Künstler den Anlass bot, einmal die Ansicht einer Gasse mit den für diese Stadt so charakteristischen Arcaden oder „Lauben" zu geben. Aber schon die wahrscheinlich jüngere Darstellung in dem Spietzer Codex zeigt diesen Auftritt wieder in das Innere eines Hauses verlegt.

Umso grösser ist dagegen die historische Treue in der Schilderung des auf die Handlung unmittelbar Bezüglichen, des kriegerischen Apparates, von Costümen, Geräthen u. s. w. und die Vielseitigkeit der Darstellungen, die nun nicht bloss das kriegerische Treiben, sondern ebenso sehr die mannigfaltigen Auftritte im bürgerlichen Leben in oft sehr drastischer Weise zur Anschauung bringen. Mit Vorliebe freilich ergeht sich auch hier der Künstler in der Schilderung gewaltsamer und aufregender Scenen; bald schauen wir eine Stadt in Rauch und Flammen, dann wieder einen Zug von Flagellanten, oder den Tod von Ketzern, Hussen's z. B. auf dem Scheiterhaufen, Hinrichtungen durch Rad und Galgen, die mit grässlicher Ausführlichkeit in ihren qualvollsten Momenten zur Schaustellung kommen.

Wie immer der Geist der Zeit in den jeweiligen Schöpfungen der Kunst am deutlichsten und unverhohlensten sich zu erkennen giebt, so prägt

auch hier in nur zu wahren Zügen die Richtung des damaligen Geschlechts sich aus. Es war ein rohes und blutgieriges Leben, voll wüster Sinnlichkeit, das die damaligen Generationen führten. Von Kampf zu Kampf getrieben, durch Elend und Prüfungen aller Art verhärtet, war man des täglichen Anblicks gröbster Scenen gewohnt. Im Kriege vollends ward jedes Gefühl der Menschlichkeit bei Seite gesetzt. Als Ital Reding im alten Zürichkriege (1444) sich des Schlosses Greifensee bemächtigt hatte, da liess er den sämmtlichen Gefangenen, 62 an der Zahl, den Kopf vor die Füsse legen und Carl der Kühne die Belagerten von Grandson, die sich, durch falsche Versprechungen getäuscht, dem Herzog ergeben hatten, fünfhundert tapfere Krieger ersäufen und hängen. Kein Wunder, wenn in den Werken der profanen wie der kirchlichen Kunst diese wilde Henkerslust eine hervorragende Rolle spielte. Man bedurfte eben starker Erschütterungen, um die Moral zu heben, wenn anders nicht, wie in dem vorliegenden Zusammenhange, solche Darstellungen zur blossen Augenweide dienen sollten.

Bezeichnend ist es denn auch, wie das humoristische Element nur selten mehr zum Ausdruck gelangte. Noch im XIV. Jahrhundert hatten sich die Künstler gerne mit dem Burlesken abgegeben, mit drolligen Mönchsgeschichten, spasshaften Thierfabeln und Grotesken; für solche Dinge hatten die Kinder des XV. Jahrhunderts, wenigstens in der Spätzeit desselben, das Verständniss verloren; die Komik schlägt entweder ins derb Possenhafte über, oder sie wird zur Invective, wofür auch unsere Bilder die Beweise liefern: die Feinde Berns, die Walliser, konnten sich die Zeichner der Schilling'schen wie der Dittlinger'schen Chronik nur als Cretins denken, als Leute zwar von herkulischer Gestalt, aber durch Kröpfe und gemeine Züge entstellt.

Das jüngste dieser bilderreichen Manuscripte stammt aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts, reiht sich aber dennoch, soweit diess die künstlerische Ausstattung betrifft, den spätgothischen Werken an. Es ist diess eines anderen Diebold Schillings Schweizerchronik in der Stadtbibliothek zu Luzern. Der Verfasser war ein Geistlicher, der, wie der weiland gleichnamige Historiograph von Bern, sein Werk der hohen Obrigkeit dedicirte. Der Text ist in Gross-Folio auf Pergament geschrieben und mit zahlreichen Bildern geschmückt, die augenscheinlich von verschiedenen Händen herrühren. Mehrere Gemälde sind datirt, sie tragen die Jahreszahlen 1512 und 1513; auch einzelne Monogramme oder abgekürzte Namen kommen vor, aber es ist nicht gelungen, dieselben mit solchen von damals lebenden Künstlern zu identificiren. Die Sorgfalt der Ausführung ist grösser als in den bisher geschilderten Werken. Alle Bilder sind mit Deckfarben gemalt und von breiten Rändern bunt oder goldig umrahmt. An Kunst-

werth indessen übertreffen sie die älteren Darstellungen nicht; sie zeigen wie diese den Mangel einer wirklichen Composition und eine meist sehr geringe Gabe der Zeichner, denen höchstens die Schilderung der ruhigen, alltäglichen Situationen gelang. Als ein Fortschritt dagegen erscheint hier die Wiedergabe der Architekturen, die wirklich das treue Abbild damals bestehender Gebäude, von Interieurs sowohl, als äussere Ansichten geben, unter denen namentlich die der alten Hofkirche Luzerns von grossem Interesse sind. Auch die Erbauung derselben und der Barfüsserkirche sind ausführlich geschildert. Der Bau der Hofkirche ist bis zur Höhe der Wölbungen gediehen, im Inneren das Lehrgerüste für den Chorbogen bereits erstellt; draussen liegen die fertig zugerichteten Fenstermaasswerke; Mönche tragen Bausteine herbei und vor dem Westportale steht der Werkmeister, der seinen Untergebenen die Befehle ertheilt. Ebenso werthvoll sind die inneren Ansichten von Rathsstuben z. B., in denen die Stände tagen, umgeben von dem bescheidenen Prunke, den man sich damals noch für solche Bauten erlaubte.

Ganz zu Ende der spätgothischen Epoche, als die heiteren Formen der Renaissance schon allerorts und in allen Zweigen sich einzubürgern begannen und mehr und mehr die Kunst des Buch- und Bilddruckes die Erzeugnisse mönchischen Fleisses, die Miniaturen und kalligraphischen Prachtwerke zu verdrängen begann, hat sich derselbe noch einmal in glänzender Weise bewährt. S. Gallen, die erste Stätte auf der die Kunst der Miniaturmalerei erblühte, hat auch die letzten hervorragenden Werke derselben aufzuweisen. Sie stammen aus der Zeit des Abtes Franz von Gaisberg (1504—29). Ritterlichem Hause entsprossen war dieser Prälat der Kunst und reichem Gepränge wohl geneigt. Er war es, der den kostbaren Bau von Marienberg zur Vollendung führte; auch dem eigenen Kloster und der Kirche desselben hat er eine Reihe hervorragender Zierden gestiftet. Für den Hochaltar, den er im Chore errichten liess, war die Tafel allein mit 1500 Gulden bezahlt worden und noch mehr hatte das Schnitzwerk gekostet, dessen prachtvoller Aufbau bis zum Gewölbe reichte. Weiter liess er sich einen Messstuhl machen „von holtzwerck, so hoch von bildwerck, so manigfaltig von arbait, so subtil, das der kosten raicht ob 1300 guldin", Chorstühle ferner für die Mönche durch den Meister Hans Owyler, und ein Messgewand, so schwer mit edlen Metallen besetzt, dass zwei Diener es halten mussten, wenn der Abt darin celebriren wollte.[1]) Daneben fehlte ihm nicht ein reges Interesse für die geistigen Schätze des Klosters. Abt Franz, der gern mit Gelehrten verkehrte, ist der Erste, von

---

[1]) *Johannes Kesslers Sabbata*, herausgegeben von *Dr. Ernst Götzinger*. I. S. 92 II. 199 u. f. und Neujahrsblatt des historischen Vereins in S. Gallen. 1867. S. 3.

dem man eine Art Instruction für die Bibliothek besitzt.[1]) Ebenso bereicherte er dieselbe durch eine Anzahl kostbarer Handschriften, zu deren Ausstattung er eigens einen berühmten Kalligraphen aus Augsburg berief. Dort, im Kloster SS. Ulrich und Afra, wo trotz einer Druckerei, welche die Mônche betrieben, noch immer Bewunderungswürdiges auch in der Schreibkunst geleistet wurde, lebte einer der ausgezeichnetsten Vertreter dieses Faches, der Bruder Leonhard Wagner, auch Würstlin genannt. Er wusste hundert verschiedene Alphabete zu schreiben, deren jedes er mit einem besonderen Namen bezeichnete. Dieser war es, der nach S. Gallen kam, um hier mit aller Pracht und dem ganzen Aufwande seiner Kunst ein Chorbuch zu schmücken.[2]) Leider ist solches nicht mehr vorhanden, dagegen besitzt die Stiftsbibliothek noch eine Anzahl anderer Werke, die beweisen, dass die Bemühungen des Abtes um den Ruhm seiner Liberei keine erfolglosen waren. Es sind diess namentlich die prachtvollen Codices No. 533—535 und No. 539, auf Pergament von Fridolin Sicher geschrieben und von demselben, oder von einem anderen, unbekannten Künstler mit Bildern und Randverzierungen ausgestattet. Jene, auf den Eingang beschränkt, stellen dreimal dieselbe Scene, die Klage der Jünger und Frauen um den Leichnam Christi dar, in Gegenwart des Abtes, der küssend die Hand des Erlösers hält. Darunter wiederholt sich das äbtische Wappen zwischen den Heiligen Gallus und Otmar. Die Ausführung dieser Bilder, die sich in warmen und satten Farben von dem goldenen Grunde detachiren, ist eine überaus delicate. Der Kopf des Prälaten scheint Porträt zu sein, womit auch die leichenhafte Farbe übereinstimmt; sie soll eine Folge von Gift gewesen sein, das der Abt durch Zufall auf einer Reise nach Rom erhielt.[3]) In seinen Zügen, wie in den übrigen Köpfen, herrscht eine tiefe schwermüthige Andachtsstimmung, die im schönsten Einklang mit der grossartigen Auffassung des Ganzen steht. Von vollendeter Schönheit und Pracht der Ausführung sind endlich die Verzierungen der Ränder mit gothisch stilisirten Pflanzen, zwischen denen sich Thiere aller Gattungen und Grössen tummeln: Hirsche, Schmetterlinge, Vögel, ein Fuchs mit der gestohlenen Ente, andere wieder in neckischen Possen, wie die Bären, die auf der Harfe, Geige und Guitarre spielen u. s. w.

Nicht so zahlreich und vielseitig sind die Denkmäler spätgothischer

---

[1]) *Weidmann*, Geschichte der Bibliothek von S. Gallen. 1841. S. 55 u. f.

[2]) *Weidmann* a. a. O. Ueber die Miniatoren-Schule von SS. Ulrich und Afra und den Kalligraphen Würstlin vide *Wattenbach*, Das Schriftwesen im Mittelalter. Seite 262.

[3]) *G. Scherrer*, Verzeichniss der Handschriften der Stiftsbibliothek von S. Gallen. Halle 1875. S. 162 und S. 645.

Plastik. Gegen diese besonders hat der Eifer der Bilderstürmer gewüthet. Massenweise wurden Statuen und andere Bildwerke aus den Kirchen, Klöstern und Kapellen entfernt, zerstört oder vermauert, so dass von der Fülle plastischen Schmuckes, der einst diese Bauten zierte, nur wenige und meistens ranglose Ueberbleibsel erhalten sind.

Noch um die Mitte des XV. Jahrhunderts war die Bildnerei im alten Stile betrieben worden; erst von da an begann sich ein Umschwung zu regen. Man war endlich des süssen Idealismus satt, der lächelnden Typen und der körperlosen Gestalten in ihren einförmig grossartigen Draperien, und strebte nach kräftigeren, lebensvolleren Gebilden, nach einer Richtung, die mehr als die frühere die unmittelbare Nachahmung der natürlichen Erscheinungen erkennen lässt.

An Hemmnissen und Schwierigkeiten fehlte es freilich nicht. Mochte das Ringen nach Wahrheit und natürlicher Treue im Einzelnen ein noch so kräftiges sein, es stand ihm das geringe Verständniss des körperlichen Organismus und die mangelhafte psychologische Beobachtung entgegen. So trat der Zwiespalt nur um so deutlicher hervor und die Folge war eine gänzliche Auflösung jener höheren Gesetzmässigkeit, welche das Wesen der Plastik bestimmt.

Aber auch in dem günstigen Falle, wo die Krisis sich rascher löste und der Realismus mit allen seinen Consequenzen die Oberhand gewann, blieb ein Hemmniss fortwährend bestehen, das war die Herrschaft der Architektur. Nur so lange, als die Erinnerung an das Princip des romanischen Stiles noch fortlebte, hatte dieselbe eine freie Entfaltung der Plastik ermöglicht. Das gothische System, zu seiner vollen und consequenten Ausbildung gelangt, bot dafür keine Stätte mehr. Eingeengt in die Leibungen der Portale, oder angeklebt an die Dienste der Pfeilerbündel, konnte die Statue ebenso wenig zur selbständigen Geltung gelangen, wie das Relief, das seine günstigste Stelle in den tief beschatteten Bogenfeldern der Portale fand. Zu dieser räumlichen Beschränktheit kam noch die derbe Kraft der Gliederungen, die eine entsprechende Wirkung der Standbilder nur dann gestattete, wenn es gelang, dieselben in einen völligen Contrast zu der einseitig verticalen Bewegung der Massen zu setzen. Diess eben erklärt die eigenthümliche Haltung der älteren Bildwerke, die, wenn überhaupt die gänzliche Unterordnung der Plastik unter die architektonischen Formgesetze gefordert wird, die einzige Möglichkeit eines harmonischen Ausgleiches gewährte. Niemals aber vertrug sich mit solchen Bedingungen eine Richtung der Kunst, die darauf ging, den Gestalten eine naturwahre und körperliche Durchbildung zu geben, denn mit dieser einen Forderung war die nach einer freieren Bewegung unzertrennbar verbunden. Entweder verzichtete also der Bildner auf seine bisherige

Mitwirkung an dem architektonischen Gerüste, darnach trachtend, in kleineren und selbständigen Werken einen Ersatz zu finden, oder die Plastik sprengte die Fesseln und die Folge war eine gänzliche Auflösung der früheren Harmonie, an deren Stelle Gesetzlosigkeit und ein nur in Härten und Heftigkeit sich äusserndes Streben nach Freiheit trat.

Der Uebergang des Formenwesens aus der älteren idealistischen Weise zu dem Realismus der spätgothischen Epoche lässt sich am deutlichsten in den Grabsteinen verfolgen. Die frühesten aus dem XV. Jahrhundert stammenden Werke besitzt das Münster zu Basel. Der älteste, derjenige des Ritters Heinrich von Reichenstein († 1413), ist eine rohe Steinmetzenarbeit im Stile des XIV. Jahrhunderts. Der Todte liegt im vollen Waffenschmucke, das schnurrbärtige Haupt vom Bassinet und Camail, die Arme und Beine durch Plattenharnische geschützt, auf seinem Helme gebettet. Viel bedeutender und vorgeschrittener sind die Gestalten zweier Bischöfe, des Friederich ze Rhyn († 1451), der, eine edle grossartige Gewandfigur, das Haupt von langwallenden Locken umgeben und verklärt im schönsten Todesfrieden auf seinem Lager ruht, und seines Nachfolgers Grabstein, des Bischofs Arnold von Rotberg († 1458). Hier tritt der Realismus schon viel schärfer hervor. Das Antlitz mit den geschlossenen Augen giebt das wirkliche Bild des Todten und zwar mit bestimmter porträtartiger Auffassung wieder, die nicht mehr bloss auf der äusserlichen Beobachtung gewisser Zufälligkeiten beruht, sondern den Eindruck eines gründlichen Studiums der feineren individuellen Züge erweckt. Ebenfalls neu ist der Wurf des Gewandes, das in den unteren Parthien bereits die Anfänge jener kleinbrüchigen und knitterigen Behandlung zeigt, die in der Folge ein so charakteristisches Merkmal spätgothischer Draperien bildet.

Aus der Zeit von dem folgenden Decennium, aus dem noch der plumpe und handwerklich gearbeitete Grabstein des Georg von Andlau stammt, bis in die achtziger Jahre sind ähnliche Werke nicht mehr bekannt. Das zeitlich nächststehende ist des steirischen Ritters Bernhard Gradners († 1489) Grabmal in der Kirche zu Eglisau. Obwohl die Platte, aus der die mehr als lebensgrosse Figur in kräftigem Relief und stellenweise fast rund gearbeitet hervortritt, von jeher liegend als Deckel einer Tumba diente, ist der Ritter dennoch in stolzer, parademässiger Haltung aufrecht dargestellt. Mit der schmucken spätgothischen Rüstung angethan, hält er die Linke an den Griff des Schwertes gestemmt, mit der Rechten die Speerfahne, die lustig flatternd hinter dem Helme lang herunterwallt. Alle Details, zumal der Rüstung, sind mit grosser Accuratesse gearbeitet, die Verhältnisse richtig, die Haltung des Körpers und die Bewegungen der Arme und Beine correct und sicher, so dass dem Ganzen, abgesehen von der etwas derben

und geistlosen Behandlung des Kopfes, das Lob einer tüchtigen Steinmetzenarbeit gebührt.

Gleichzeitig etwa, gewiss nicht früher, welcher Datirung der Charakter der Costüme widerspricht, mögen die jüngsten Werke entstanden sein, durch welche der Schmuck des grossartigen Cenotaphiums in der Collegiatkirche zu Neuchâtel seinen Abschluss erhielt, die Standbilder des Conrad († 1424) und Jean de Friburg († 1457) und dasjenige des Grafen Rudolf von Hochberg, die muthmasslich nach dem 1487 erfolgten Tode des Letzteren gearbeitet worden sind.[1]) Diese Standbilder, die sich von den älteren durch den Mangel einer polychromen Ausstattung unterscheiden, befinden sich Aussen zu beiden Seiten der Nische, wo dasjenige Conrads isolirt an dem Stirnpfeiler zur Linken steht. Dieses ist ohne Zweifel das bedeutendste von allen. Aufrecht, wie die übrigen Figuren, hält er die Hände vor der Brust gefaltet. Zu Füssen kauern des Ritters treue Gefährten, zwei Hunde. Er selbst steht keck mit etwas tändelnden Beinen da. Ueber dem Plattenharnisch trägt er den faltenreichen Wappenrock, der, in leicht geschweiften Falten von der linken Schulter sich ausbreitend, kurz unter dem Gürtel durchgezogen ist. Das bartlose Antlitz schaut rechts empor und trägt energische Züge, die einen im kräftigsten Alter stehenden Recken verrathen. Schon viel gespreizter ist die Statue des Jean de Fribourg, während Rudolfs höchst sorgfältig durchgeführte Gestalt mit einer ganz natürlichen Freiheit eine wahrhaft monumentale Ruhe verbindet, die sich namentlich in der stolzen Haltung des Oberkörpers und des streng nach vorne gerichteten Hauptes ausspricht.

Ein ebenbürtiges Werk ist das Grabmal des Bischofs Ortlieb von Brandis († 1491) im Dom zu Chur.[2]) Den schmucklosen Sarkophag tragen vier liegende Löwen. Auf der Deckplatte ruht, wie diese aus rothgeflecktem Bündner Marmor gearbeitet, die Gestalt des Bischofs. Das Haupt, mit der Mitra bedeckt, ist auf zwei Löwen gebettet, die Füsse liegen auf Hunden. Wie manche Grabfiguren des XV. Jahrhunderts zeigt auch diese das noch ungelöste Problem einer richtigen Auffassung solcher Gestalten. Der Kopf ist rund gearbeitet, während die übrige Gestalt nur im Halbrelief erscheint; sodann ist die Gewandung weder entschieden die einer stehenden Figur, wie die ältere Auffassung gewöhnlich bestimmte, noch die einer liegenden, welche Art der Darstellung gegen Ende des XV. Jahrhunderts allmälig zur Geltung gelangte. Im Uebrigen ist die Ausführung eine vorzügliche, die

---

[1]) Vgl. die Abbildungen bei *Du Bois de Montperreux*, Les Monuments de Neuchâtel, Taf. XXXIII und bei *Matile*, Dissertation, die übrigens nicht mehr als die Anordnung des Ganzen geben.

[2]) Abgebildet in der Beschreibung der Domkirche von Chur (Mittheilungen der antiquar. Ges. in Zürich. Bd. XI. Heft 7. Taf. VII.).

Drapirung einfach und edel und der Kopf mit den grossen sprechenden Zügen der vollendete Typus eines würdigen Prälaten.

Wie sodann auch ländliche Denkmäler mitunter aus tüchtigen Händen hervorgingen, zeigt der Grabstein des 1499 verstorbenen Leutpriesters Johannes Keller, der 1869 aus der Kirche von Mettmenstetten in die Wasserkirche zu Zürich übertragen wurde.[1]

Von einer zweiten Gattung von Grabmonumenten, den Wand- oder Nischengräbern, ist nur ein einziges zu nennen, eines der schönsten vielleicht, aber leider in einem Zustande befindlich, der dem des völligen Ruines sich nähert, das Epitaphium des 1501 verstorbenen Wolfgang von Utenheim, das bei der letzten Wiederherstellung des Kreuzgangs beim Münster zu Basel aus einem Jahrhunderte langen Versteck zu Tage gefördert ward. In Form einer spitzbogigen Nische, welche die ganze Weite eines Joches einnimmt, war dasselbe mit zahlreichen Figuren geschmückt, und wie ein Altarschrein mit Gold und Farben prächtig ausgestattet. In kräftigem Relief, das stellenweise fast rund gearbeitet ist, nimmt der Gekreuzigte zwischen den Schächern die Mitte ein. Die Kreuze stehen erhöht auf einem viereckigen Aufbau, unter welchem in einer flachbogigen Kapelle mit zierlichem Rippengewölbe ein Ritter kniet. Seitwärts stehen die wehklagenden Frauen, gegenüber zwei andere Heilige und der Hauptmann Longinus. Eine tiefgekehlte Archivolte umschliesst das Ganze, mit Statuetten ausgesetzt, die von Tabernakeln überragt und getragen werden. Ein Denkmal von wahrhaft künstlerischer Bedeutung, kann dasselbe so ziemlich als Repräsentant des Besten gelten, was die heimische Plastik vor dem Ende der gothischen Aera zu leisten vermochte. Es zeigt, wie die Mehrzahl derartiger Werke, die völlige Auflösung des Reliefstils in das Malerische, den knitterigen und kleinbrüchigen Wurf der Gewänder und einen Realismus, der sich beispielsweise in den unglaublich verrenkten Gestalten der Schächer bis zum Hässlichen steigert, dabei aber doch wieder Züge, die, wie die schönen süss melancholischen Köpfe, das plötzliche Abbrechen dieser Richtung beklagen lassen.

Noch viel schärfer treten diese Eigenthümlichkeiten in den kirchlichen Sculpturen hervor. In den bisher geschilderten Werken konnte der Bildner sich frei von dem Zwange der architektonischen Umgebung bewegen; hier dagegen, wo es sich streng genommen um ein bloss decoratives Schaffen handelte, galt es, jeden Effect zu nutzen, der innerhalb eines erdrückenden Rahmens von wuchtigen Gliederungen dem Relief oder dem Standbilde zur Geltung verhalf; an Schärfen und Ecken und mannigfachen Uebertreibungen konnte es schon darum nicht fehlen. Ein neuer Conflict kam

---

[1]) Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde 1869. S. 82. Dazu Taf. VII

noch dazu. Die ältere Kunst, auch die des XIV. Jahrhunderts, hatte sich mit einer einfachen Vortragsweise begnügt; mit symbolischen Anspielungen und einer geringen Zahl von Figuren, die dazu meist noch eine statuarische Aufstellung erhielten. Für den Reliefstil insbesondere galt die richtige aus der Antike überkommene Regel, die nicht mehr als zwei Reihen von Gestalten hinter einander duldet und jede Figur in ihrer vollen Silhouette erscheinen lässt. Die mit erneuerter Kraft wieder vortretenden didaktischen Zwecke und die dem XV. Jahrhundert eigenthümliche Vorliebe für eine breitspurige und drastische Erzählungsweise erklärt es, dass jene Gesetze auf die Dauer ihre Geltung nicht mehr behaupten konnten. Figurenreihen, oft in einer ausführlichen Umgebung von Architekturen, von phantastisch geformten Felsen und Bäumen, werden über- und hintereinander geordnet, mehrere Scenen unmittelbar vereinigt; der Bildner ist ein Maler geworden, der mit dem Letzteren in den figurenreichsten Compositionen zu wetteifern beginnt. Die Illusion des malerischen Stils, der Perspective u. s. w. ist zwar nicht durchgeführt, aber der plastische Stil im Einzelnen, wie in der Anordnung des Ganzen vollkommen beseitigt.

Diese Richtung mit allen ihren Schwächen, aber auch mit der ganzen Naivetät, welche derselben zu Grund lag, tritt am unverhohlensten in den figurenreichen Schilderungen des jüngsten Gerichtes zu Tage, welches ein Lieblingsthema der Maler und Bildner des XV. Jahrhunderts war. Die ältere Kunst hatte solche Darstellungen seltener behandelt, und wo diess geschah, in einer abgekürzten, mehr symbolischen Form. Dem Sinn der Späteren sagte diese einfach grossartige Auffassung der letzten Dinge nicht mehr zu; man vertrug und verlangte eine derbere Sprache, und stellte, wo immer der Anlass sich bot, das ganze Drama unmittelbar mit seinen mannigfaltigen und erschütternden Scenen zur Schau. An Kirchen wie in profanen Bauten, gemalt und in Stein gehauen, waren dergleichen Werke in Menge vorhanden, öfters in Rathhäusern, als warnender Hinweis auf die höchste Instanz, die über Recht und Unrecht am Ende der Welt entscheidet. So hat Hans Fries zwischen den Jahren 1501 und 1506 diese Scene im Rathhaus zu Freiburg gemalt[1]) und der Zürcher Hans Dig ein jüngstes Gericht im Rathhaus zu Basel. Sein Werk ist noch vorhanden, aber so übermalt, dass ausser der Anordnung des Ganzen von dem ursprünglichen Bilde nichts mehr besteht.[2])

---

[1]) *His-Heusler* in *v. Zahn's* Jahrbüchern für Kunstwissenschaft. Bd. II. 1869. S. 55. Dieses Bild ist nicht mehr vorhanden.

[2]) *Ochs*, Geschichte der Stadt und Landschaft Basel. Bd. V. S. 275 setzt dieses Werk, das sich oben an der Freitreppe im Hofe befindet, in das Jahr 1510. Dieses Datum ist in der That unter dem Bilde angebracht, indessen bemerkt Herr Dr. *His-Heusler*, dem ich diese bezüglichen Mittheilungen aufs Beste verdanke, dass solches

Noch häufiger sah man diese Scene an den Eingängen der Kirchen, wo ähnliche Hinweisungen schon in romanischer Zeit ihre Stelle zu finden pflegten.[1] Zwei solche Werke sind noch vorhanden, das alterthümlichere an dem Hauptportal der Stiftskirche S. Nicolas zu Freiburg. Die grosse quadratische Halle ist seitwärts durch dünne Sprossen mit Fialen und Spitzgiebeln gegliedert, unter denen, von Consolen getragen, die Standbilder der Apostel und zu Seiten des Portals die Statuen Mariae und des Engels der Verkündigung stehen, geringe Werke mit rohen geistlosen Köpfen. Einige dieser Figuren, so die der hl. Thomas und Andreas, dürften, nach ihrer sanft geschweiften Haltung und dem strengen Stil der Gewänder zu schliessen, aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts stammen, andere dagegen sind unnatürlich geknickt und zeigen dabei eine so realistische Behandlung des Einzelnen, dass trotz der alten Daten an den mit den Statuen aus Einem Stücke gearbeiteten Sockeln, der Gedanke nahe liegt, es möchten dieselben erst viel später in ungeschickter Nachahmung älterer und zerstörter Standbilder verfertigt worden sein. Sicher gilt diess von den Gestalten Mariae, des Engels und des Evangelisten Johannes, die, obwohl das erstere Standbild die Jahreszahl 1474 trägt, sich unzweideutig als Werke des XVI. Jahrhunderts zu erkennen geben, vielleicht sogar aus dem Ende desselben, wie denn die meisten Consolen, auf welchen die Statuen ruhen, das Datum 1591 und 1592 tragen.

In der Tiefe der Halle, die ganze Höhe und Weite derselben einnehmend, wölbt sich das Portal mit einer dreifachen Folge von Archivolten. Sie enthalten, von Tabernakeln beschützt und getragen, die Statuetten von Engeln, Propheten und Heiligen; die Fläche des Bogenfeldes schmückt die Darstellung des jüngsten Gerichtes.[2] Das Ganze zerfällt in drei überein-

---

jedenfalls unrichtig und wohl erst bei Anlass einer späteren Restauration (1610. 1710. 1760. 1825) falsch ergänzt worden sei, wie denn 1510 der Bau des Rathhauses kaum erst begonnen hatte. Wahrscheinlich ist dieses Gemälde erst 9 Jahre später entstanden und bezieht sich darauf eine Zahlung von XL *tt* „fur das gemeld vff dem richthuss“ die laut den Rathsrechnungen 1519 dem Künstler verabfolgt wurden. Für eine der Reformation sehr nahestehende Zeit der Verfertigung spricht auch die Darstellung der Hölle, die vorzugsweise mit Mönchen, Nonnen, Chorherren, Cardinälen, ja selbst mit einem Papste bevölkert ist, während sich unter den zur Seligkeit Eingehenden nur ein Bischof befindet.

[1]) S. 165 und 173 oben.

[2]) Eine mangelhafte Abbildung in dem Werke: Alterthümer und historische Merkwürdigkeiten der Schweiz. Bd. I. Taf. 9. Laut den Baurechnungen von S. Nicolas verdingte man im Jahre 1493 dem Pierro Girod „den grossen Bank, der von der Flu zu Altenryf herab ist gevallen, voranzu zu brechen“ ... 20 Stücke davon gehören „zu der sul under dem portal“. An einer anderen Stelle heisst es: „Item Pierro Girod die stück zu Altenrif zu brechen so zum portal gehören“. Der gelehrte Franciskaner *P. Nicolas Raedle* in Freiburg, dem ich die gütige Mitthei-

ander befindliche Reihen; die Mitte über dem Pfosten, welcher den Eingang in zwei Hälften theilt, nimmt das barocke Standbild des Titularheiligen ein. Trotz der regelmässigen Dreitheilung fehlt aber eine systematische Anordnung des Einzelnen. Figuren verschiedenartiger Grösse sind regellos durcheinander gewürfelt, bald von Consolen getragen, bald schwebend, ohne Andeutung von Grund und Boden, so dass sie an der kahlen Fläche zu kleben scheinen. Ein breites Consolgesimse bildet die Basis der oberen Gruppe. In der Mitte erscheint der Heiland als Weltenrichter. Mit erhobenen Armen thront er auf einem Regenbogen zwischen den kleineren Gestalten Mariae und des Täufers Johannes, die anbetend zur Seite knien, gefolgt von Engeln, welche die Passionsinstrumente tragen, während andere posaunend den Beginn des Gerichts verkünden. Unten theilt sich die Schaar: zur Rechten geleitet der hl. Petrus den Zug der Seligen zu der Pforte des Paradieses. Darüber, im zweiten Plane, stehen, von besonderen Consolen getragen, der Erzvater Abraham, der die Seelen der Auserwählten in Gestalt von nackten Kindern in einem Tuche hält, und der hl. Michael mit der Waage, an die sich vergebens ein Kobold klammert, damit er die eine der Schalen beschwere. Gegenüber sieht man die Schaar der Verdammten, oben zwei Todte, die aus dem Grabe steigen. Der Eine wendet sich flehend zum Heiland empor, der Andere gewahrt mit Entsetzen den riesigen Dämon, ein nacktes altes Weib, das mit dem Schuldenzettel des Erstandenen harrt. Nebenan thront Lucifer, eine zottige Schreckgestalt mit gekröntem Haupte und übergeschlagenen Beinen. Darunter glüht der Höllenrachen, schon weidlich gefüllt mit armen Seelen und vorn ein Kessel, von einem Kobold bedient, der mit dem Blasebalg die lodernde Gluth entfacht. Ein anderer Unhold schleppt neue Opfer herbei, in einer Hutte die Einen und mit Seilen gebunden die Anderen, eine Gesellschaft nackter Frauen. Das Ganze ist ohne Verdienst, eine derbe Steinmetzenarbeit aus geistlosen Gestalten und steifen Attitüden zusammengesetzt; es fehlt sogar der Humor, der sonst ein gewöhnliches Guthaben solcher Werke zu bilden pflegt, hier aber in plumpe Carricatur und eine platte Schilderung des Gemeinen und Henkermässigen überschlägt.

Viel bedeutender, eines der reichsten und glänzendsten Werke kirchlicher Plastik überhaupt, ist der Schmuck des Hauptportals am Berner Münster. Ueber den Urheber desselben kann kein Zweifel bestehen; der Verfertiger dieser Bildwerke war nach Anshelms Zeugniss derselbe Erhard Küng, ein Westphale von Geburt, der seit 1483, nach Moritz', des letzten Ensinger's Tod, die Oberleitung über den Bau des Münsters erhielt.[1]) Unbe-

lung dieser Notizen verdanke, ist geneigt, dieselben auf die Erstellung des Bogenfeldes sammt seinem Relief zu beziehen.

[1]) Seite 495 Note 2 oben.

kannt ist dagegen die Zeit ihrer Entstehung, die zwar kaum über das genannte Jahr hinabreicht, wohl aber nahezu zwei Decennien früher angesetzt werden könnte, indem Meister Erhard schon 1466 als Besitzer eines Hauses und „Bildmacher" in den bernischen Acten erscheint.[1])

Ein Aufwand üppigster Formen, wie sie die Gothik in ihrer höchsten Reife erzeugte, ist hier in Bildwerken, Ornamenten und architektonischen Zierden vereint, und was noch kahl des plastischen Schmuckes entbehrte, das hat der Maler mit Gold und Farben belebt.[2]) Zwei nunmehr zerstörte Bilder an den Schmalseiten der Vorhalle stellten grau in Grau gemalt den Sündenfall im Paradiese und die Verkündigung dar; sie galten für Werke des bernischen Malers Lux Löwensprung, der 1499 in der Schlacht von Dornach fiel. Darüber wölbt sich ein zierliches Netz von Rippen. Die Kappen sind blau bemalt und mit goldenen Sternen besät, die Kreuzungen der Rippen durch sieben Planeten bezeichnet und die Embleme der Evangelisten, jene von Engeln begleitet, zu denen noch andere, neun an der Zahl, die Repräsentanten der himmlischen Chöre, sich in den grossen Schlusssteinen gesellen. Eine Doppelpforte führt von der Tiefe der Halle ins Schiff des Münsters hinein. Zwei Flachbogen krönen dieselbe, mit Laubwerk üppig verziert und gemeinsam von einem starken Mittelpfosten getragen, an welchem, von Engeln flankirt, das Bild der Madonna stand. Ein Standbild der Justitia vertritt jetzt die Stelle desselben, ein reizendes Werk im Stile der Renaissance, wie die Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen, welche die Wandungen des Portales schmücken. Den kraftvoll gegliederten Hauptbogen schmückt eine dreifache Folge von Statuetten. In den beiden inneren Kehlen, der Bewegung des Bogens folgend, sind auf zierlichen Consolen unter reichen Baldachinen von verschiedener Form hier fünf Engel angebracht mit den Leidenswerkzeugen, in der zweiten Kehle die thronenden Gestalten Davids und der Propheten, endlich, im dritten Range, wo über dem Scheitel des Bogens der Weltenrichter zwischen der fürbittenden Mutter und dem Täufer Johannes erscheint, die grösseren Standbilder der zwölf Apostel, die thronend von aufrecht aus der Archivolte emporwachsenden Consolen getragen werden. Es sind markige Gestalten, voll individuellen Lebens, prächtig drapirt und in freien stets wechselnden Bewegungen dargestellt.

Die Mitte des Ganzen, die weite Fläche des Bogenfeldes mit einem Wirrsal unzähliger Figuren füllend, nimmt die Darstellung des jüngsten

[1]) *Stantz*, Münsterbuch S. 257 Note 25.

[2]) Eine kleine Abbildung des Portales a. a. O. Taf. I. Zwei Statuen von Engeln und das spätere Standbild der Justitia im Neujahrsblatt (Neujahrsgeschenk) von dem Künstlerverein in Bern für 1835.

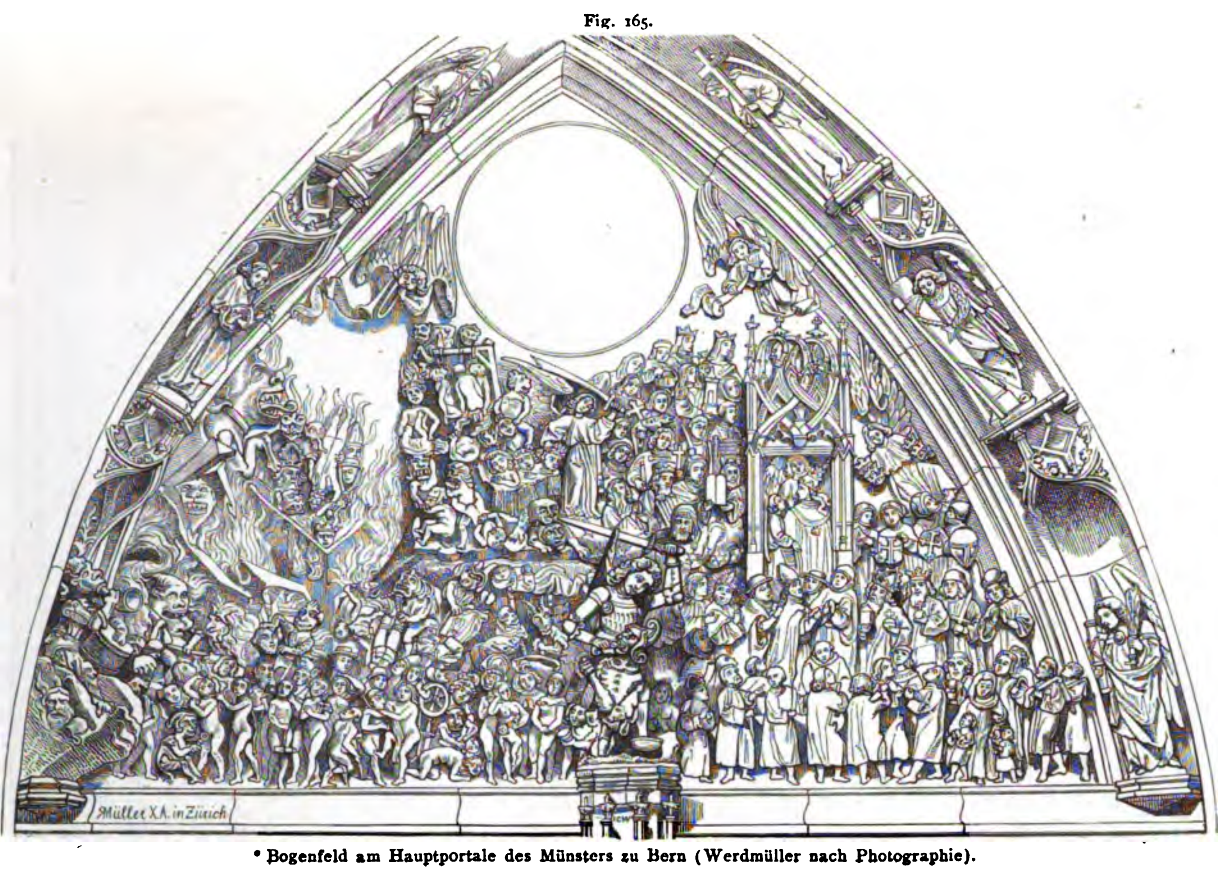
Gerichtes ein (Fig. 165).[1]) Unter dem Scheitel des Bogens ist jetzt ein Rundfenster angebracht, das wahrscheinlich erst bei späterem Anlasse, etwa zur Zeit des Bildersturmes, an die Stelle des ursprünglich hier thronenden Heilandes durchgebrochen wurde Darunter erhebt sich das Standbild des heiligen Michael, die Mitte bezeichnend, in der sich die Züge der Seligen und der Verdammten sondern. Rechts sieht man die armen Sünder; von Teufeln zu Paaren getrieben, stehen sie im dichten Knäuel beisammen, der immerfort noch frische Zuschüsse durch die von oben herunter geschleuderten Gestalten erhält. Dazwischen mengen sich Unholde aller Art und Grösse, bald einzeln mit ihren Opfern beschäftigt, bald mit Hülfe anderer die Gruppen sammelnd. Es ist eine ganze Scala der ausgesuchtesten Peinigungen, die vom Rabensteine, wo scheussliche Spukgestalten auf dem reich garnirten Galgen sich wiegen, durch die einzelnen Gruppen bis zu dem letzten Momente sich steigern, wo die Verdammten unter dem infernalischen Lärm der Dämonen in die feuerspeienden Schlünde getrieben werden. Ein hoch in der Mitte stehender Engel trennt mit gezücktem Schwert diese wilde Scene von dem Bilde des Friedens, das den Einzug der Seligen in das Paradies schildert. Jene Verdammten sind nackt, nur die Kopfbedeckungen, die hin und wieder aus dem Getümmel emportauchen, bezeichnen die verschiedenen Stände, die vom Papst und Kaiser bis hinab zum Krüppel in reicher Auswahl vertreten sind. Hier dagegen, in der Schaar der Seligen, sind es lauter drapirte Gestalten, die sich in zahlreichen Chören vom Patriarchen und Heiligen bis zu der untersten Folge abstufen, wo die Vertreter des Volkes: Männer, Frauen und Kinder, verschiedene Handwerker, Bauern mit Aexten, ein Weltgeistlicher mit dem Kelche und zuletzt noch zwei Flagellanten erscheinen. Aus der Mitte Aller ragt hoch und schmal die Pforte des Paradieses empor. Ein Papst will eben hinein; aber wie er so stolz und siegesgewiss der Schwelle sich naht, vertritt ihm ein Engel den Weg und ein anderer hält ihn zurück, indem er von Hinten den Mantel des Papstes erfasst. Es ist gewiss, dass hier über den Einzug noch unterhandelt wird; denn — auch der Höchste auf Erden kann nur durch Demuth die himmlischen Freuden erlangen.

Für den letzten Stand der gothischen Plastik liegt hier eines der bezeichnendsten Werke vor. Was mit Fleiss und technischer Bravour zu erreichen war, das ist in vollstem Maasse geleistet. Selbst an Erscheinungen von wirklicher Schönheit fehlt es nicht; die Gestalten der Engel, die in der inneren Kehle die Marterwerkzeuge tragen, sind von grosser Anmuth,

---

[1]) Der Genauigkeit wegen ist dieses Relief als unmittelbare Copie des Lichtbildes auf den Stock gezeichnet worden. Der Abdruck giebt es daher in gegenseitiger Anordnung wieder.

Fig. 165.



Bogenfeld am Hauptportale des Münsters zu Bern (Werdmüller nach Photographie).

frei und lebendig bewegt und die von üppigen Locken umwallten Köpfe mitunter vollendet schön. Unter den Aposteln ferner und den Propheten giebt es eine Anzahl höchst bedeutender Charakterköpfe; im jüngsten Gerichte endlich ist die Scala der Empfindungen von der wonnigen Demuth bis zum Schrei des Entsetzens mit einer Fülle von lebenswahren Zügen geschildert. Der Plastiker ist ein Maler geworden, der in der Freude am Leben und der Begeisterung über die ungeahnte Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, die ihm dasselbe erschliesst, jede Rücksicht auf die Gesetze des Stoffes vergisst und bloss dem Drange folgt, das Einzelne so wahr und sprechend als möglich zu schildern. Damit freilich hängt auch die Schwäche seiner Kunst zusammen: die Lust an der breiten und drastischen Vortragsweisse lässt ihn die höhere Einheit vergessen; daher die Häufung der Gestalten, die in dem alterthümlicheren Werke zu Freiburg jede für sich in voller Silhouette erscheint, hier aber wild und bunt sich durcheinander mengen, so dass das Auge kaum mehr die grossen Züge versteht.

Ein ziemlich wohlerhaltenes Bild der Ausstattung, wie sie auch kleineren Bauten zu Theil zu werden pflegte, giebt der statuarische Schmuck des Inneren und Aeusseren von S. Oswald in Zug. Der Stil dieser Werke weist auf verschiedene Zeiten und Urheber hin. Die ältesten, die an der Westfronte, mögen in der Grenzscheide des XV. und XVI. Jahrhunderts entstanden sein, während andere, zumal die fast lebensgrossen Standbilder an den Streben der Seitenschiffe bereits die Einflüsse der entwickelten Renaissance verrathen. Im Inneren der Kirche zunächst sind die Hochwände des Hauptschiffes mit den hölzernen Figuren von Aposteln und Heiligen geschmückt, die je zu beiden Seiten der Dienste von grotesken Consolen getragen werden. Die meisten dieser Statuen sind von geringem Werth, von gewöhnlichen Bildschnitzern im Taglohn geschaffen. Den derben Köpfen fehlt der Ausdruck; die Bewegungen sind eckig, unbehülflich, oder verhüllt durch einen Ueberschuss von zusammengekrallten, kleinbrüchigen Motiven, die haltlos den schlaffen Körper drapiren, ohne dem Ganzen auch nur den Schein einer bestimmten Silhouette zu geben. Das beste dieser Standbilder, die ohne Zweifel von verschiedenen Meistern herrühren, ist das Jacobus des Aelteren. Der Kopf ist edel und ausdrucksvoll, das Einzelne fleissig durchgeführt, die Haltung sicher und die Gewandung, wenn auch eckig und seltsam krabbelig über den linken Arm gebust, verständig und in klaren Massen geordnet.

Von den Bildwerken, welche das Aeussere schmücken, weiss man, dass diejenigen an den Streben des Chores von dem Meister Ulrich von Lachen geschaffen wurden;[1]) es sind kleine fleissig gearbeitete Standbilder

[1]) Geschichtsfreund Bd. II. S. 97.

von guter decorativer Wirkung, die Madonna, den Titularpatronen und die heiligen Jost und Michael darstellend. Meister Ulrich war auch Bildner in Holz und hat als solcher für S. Oswald eine Reihe von Arbeiten, darunter die hübschen 1484 datirten Chorstühle vollendet. An der Westfronte hat die zum Hauptschiff führende Doppelpforte eine einfache aber zierliche Ausstattung erhalten. Die Leibungen der Thürbogen sind hier mit den Statuetten des hl. Joseph und der drei Magier, und dort, als Gegenstücke zu den Letzteren, mit den Figuren heiliger Monarchen ausgesetzt: Constantins und Carls des Grossen, des hl. Ludwig und Heinrichs II. Zwei Kielbögen bekrönen die Pforten, flankirt von grösseren Standbildern, unter denen dem mittleren, der Madonna mit ihrem trallen Köpfchen und dem frischen Wurf der Gewänder, das Lob einer tüchtigen Steinmetzenarbeit gebührt. Zur Rechten und Linken sieht man die heiligen Oswald und Michael, welch Letzterer, ein eleganter Ritter, mit fast coquetter Gelassenheit den Drachen erlegt. Hoch über der Madonna steht, wie diese von einem schlanken Tabernakel überragt, ihre Mutter, die hl. Anna „selb dritt"; sie trägt nach herkömmlicher Auffassung zwei Kinder im Arme, das Mägdlein Maria und den Christusknaben.[1]) Ein Relief in dem Bogenfeld der Nebenpforte zur Rechten, S. Georg darstellend, wie er zu Pferd in einer felsigen Landschaft gegen den Lindwurm stürmt, erhebt sich kaum über den Rang einer mittelmässigen Illustration. Dazu kommen endlich die Statuen an den schräg vortretenden Streben des Hauptschiffes, gespreizte gothisch-barocke Gestalten von lediglich decorativer Bedeutung, die, je vier übereinander, die ganze Höhe der Stirnfronten begleiten.

Noch sind von steinernen Werken zwei schöne Crucifixe zu nennen; beide befinden sich in Freiburg. Das Eine, das früher zwischen den hölzernen Figuren der Schächer vor S. Nicolas gestanden haben soll, ist heute, von einer kleinen Kapelle beschützt, auf dem Friedhof von S. Pierre errichtet. Eine Bandrolle von Messing, zu Füssen des Heilandes angebracht, enthält das Datum 1484, in welchem Jahre ein Meister Nicolas dieses mehr als lebensgrosse Standbild für 40 Livres verfertigt haben soll.[2]) Bei etwas schwerfälligen, der Situation nicht ganz entsprechenden Verhältnissen des Oberkörpers bekunden andere Theile, das edle ausdruksvolle Haupt und die brav modellirten Beine und Füsse, die Hand eines tüchtigen aber maassvollen Realisten.

Mit seiner ganzen Schärfe, bloss gemildert durch die vornehme Haltung des Körpers und den würdigen Ausdruck des fleissig durchgeführten Kopfes, tritt der Realismus in dem zweiten, wahrscheinlich zu Anfang des

[1]) Vgl. dazu *Grüneisen*, Nicolaus Manuel, S. 72.

[2]) *Blavignac*, Clocher de S. Nicolas. p. XXIII u. 129. Art. 71.

XVI. Jahrhunderts geschaffenen Werke hervor. Die nicht ganz lebensgrosse Figur ist im Rathhause an dem Stabkreuze eines gothischen Fensters angebracht, in der sogenannten Chambre des pas-perdus, wo früher die Maleficanten betend des Wahrspruchs über Tod und Leben zu harren pflegten, ein Denkmal doppelt ernst im Gegensatz zu dem entzückenden Ausblick, der sich durch beide Fenster auf die alterthümliche am steilen Ufer gebaute Stadt, das hoch gelegene Kloster von Montorge und den über einem Amphitheater von waldigen Höhen das Ganze bekrönenden Zug der Gebirge eröffnet.

Noch viel verbreiteter als diese steinernen Bildwerke waren die einer zweiten Gattung, die Holzsculpturen. Schon der Wohlfeilheit und des bequemer und leichter zu bearbeitenden Stoffes wegen gab man denselben in manchen Fällen den Vorzug, so dass sie öfters die Stelle steinerner Statuen vertraten, bald vereinzelt zum Schmuck der Wände und Nischen im Inneren, oft auch zu grösseren Gruppen vereint, zu abgeschlossenen Compositionen, unter denen die des Oelberges und des heiligen Grabes zu den beliebtesten und fast in jeder grösseren Kirche vorhandenen Schaustellungen gehörten. Die Zahl solcher Bildwerke muss eine ungeheure gewesen sein; von der Kapelle des Propstes Armbruster im Münster zu Bern berichtet Valerius Anshelm, dass sie, die über 6000 Kronen gekostet, inwendig und auswendig voller „Götzen" gewesen sei.[1]) Aus anderen Städten hört man von ähnlicher Fülle bei Anlass der Vandalismen reden, welche die Horden der Bilderstürmer in Kirchen und Klöstern verübten. Zu Basel wurden die „Götzen" am Aschermittwoch 1529 in zwölf Haufen auf dem Domplatz und auf anderen Kirchhöfen verbrannt[2]) und in S. Gallen aus dem Kloster allein 40 Wagen voll Bildwerke und Kirchenzierden nach dem Brühl befördert, wo man die 43 Fuss im Durchmesser haltende Brandstätte noch lange sehen konnte.[3]) Für die Vorliebe, deren sich diese Kunst im spätgothischen Zeitalter erfreute, spricht endlich die häufige Anerkennung, die man den Vertretern derselben durch Schenkung des Bürgerrechts zu Theil werden liess, so in Zürich, wo der erste bekannte Act dieser Art bereits vom Jahre 1452 datirt.[4])

Noch ein anderer Umstand kam hinzu, der diese Kunst in hohem Grade begünstigte. Wenn heute der Einzelne unter dem Eindrucke epochemachender Ereignisse, oder im Hinblick auf das zeitliche und künftige Heil seiner Seele sich gern der Wohlthat und öffentlicher Spenden zu Gunsten der Armen befleisst, so war es im Mittelalter die Kirche, der solche Ver-

---

[1]) *Grüneisen*, Manuel, S. 58.
[2]) a. a. O. S. 57.
[3]) *Kessler's* Sabbata. II. S. 200.
[4]) Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich 1843. S. 5.

fügungen vorzugsweise zu Gute kamen. Die Stiftung einer Kapelle, eines Altars, eines Bildes galt für ein Gott gefälliges Werk, und weil bei dem raschen Aufschwung des Städtelebens auch die bürgerlichen Kreise der Mittel und künstlerischen Sinnes nicht mehr entbehrten, so füllten sich die Kirchen mit Stiftungen aller Art, vom einfachen Votivbilde bis zu den prunkvollen Weihegeschenken, mit denen hervorragende Familien, Zünfte und Bruderschaften die ihnen zugehörigen Kapellen und Heiligthümer bedachten.

Unter diesen Stiftungen waren es diejenigen von Altären, welche den Künstlern der spätgothischen Epoche die vielseitigsten Anregungen boten. Schon in den altchristlichen Jahrhunderten war es Sitte geworden, in einer und derselben Kirche mehrere Altäre aufzustellen, so dass deren siebzehn bereits der karolingische Bauriss für die Kirche des hl. Gallus projectirte. Noch grösser wurde die Zahl derselben in den Kirchen des späteren Mittelalters; sie belief sich nicht selten auf fünfzig;[1]) selbst unter den Bauten mittlerer Grösse gab es solche, die 25, wie das Münster zu Bern,[2]) ja 33, wie die immerhin bescheidene Klosterkirche von S. Gallen zählten.[3]) Ausser den vielen Nebenaltären, welche als Stiftungen von Privaten und Corporationen in den Abseiten und den sie begleitenden Kapellen ihre Aufstellung erhielten, waren es jeweilig zwei Altäre, die in bischöflichen oder mit Klöstern und Canonicaten verbundenen Kirchen eine besondere Ausstattung erhielten: der Fron- oder Hochaltar in der Tiefe des Chores und der vor der Westseite der Chorschranken oder des Lettners befindliche Kreuz- oder Laienaltar.[4]) Der Letztere war für den Gottesdienst der Laien bestimmt und gewöhnlich von einem Kreuze überragt, das man jetzt noch zuweilen bald frei schwebend von dem Gewölbe herunter hängen, oder auf der vorderen Kante des Lettners zwischen den Standbildern Mariae und des Evangelisten Johannes errichtet sieht.[5])

Die älteste Form des Altars ist die der Tumba, eines steinernen Troges, oder die eines Tisches, in beiden Fällen bedeckt mit der aus Einem Stück gehauenen Platte, in oder unter welcher das Sepulchrum, eine quadratische

---

[1]) *Lübke*, Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst. 6. Aufl. Leipzig 1873. S. 122.

[2]) *Grüneisen* a. a. O. S. 57.

[3]) Neujahrsblatt, herausgegeben vom historischen Verein in S. Gallen 1867. S. 3.

[4]) Für die zwischen den Jahren 1502 bis 1504 vorgenommene Wiederherstellung des Fronaltars in der *Dominikanerkirche* zu *Basel* wurden die folgenden für die damalige Zeit sehr bedeutenden Summen: 1000 Gulden dem Bildhauer *Joss*, und dem Maler *Kaspar Koch* von Basel in zwei Raten 213 und 244 Gulden verabfolgt. *Burckhardt* und *Riggenbach*, Die Dominikaner Klosterkirche in Basel. S. 5. Ueber die Auslagen für den Fronaltar in S. Gallen cf. Seite 714 oben.

[5]) Ersteres ist in S. Nicolas zu *Freiburg*, Letzteres in Notre-Dame-de-Valère ob *Sitten* der Fall.

Vertiefung, die Reliquien nebst der Weihungsurkunde enthält.[1]) Eine solche Mensa, aus romanischer Zeit, in Form eines grossen von zierlichen Säulen getragenen Tisches bildet noch heute den Unterbau des berühmten Hochaltars im Dome von Chur. Selten jedoch entbehrte die Mensa eines weiteren Schmuckes. Man behing sie mit Tüchern und Stickereien, umgab sie wohl auch mit Reliefs von Holz oder Stein, oder maskirte, bei reicheren Mitteln, das Ganze mit kostbaren Metallen, wobei die vornehmste Zierde die Verkleidung der Schauseite mit dem Antipendium bildete, wie ein solches, eines der schönsten und prachtvollsten Beispiele, die goldene Altartafel von Basel, schon früher geschildert wurde.

Die zunehmende Vorliebe für die Aufstellung von Reliquien erklärt es, dass schon in romanischer Zeit eine neue Form des Altars in Aufnahme gelangte; sie bestand darin, dass man über der Mensa als Rückwand eine hoch aufragende Mauer (retabulum) errichtete, die vorne, gleich der Mensa, wieder mit kostbaren Zeugen, mit Sculpturen oder getriebenen Metallen geschmückt, einen geeigneten Standort für die Reliquiarien bot. Eine weitere Neuerung brachte die gothische Epoche, indem man über dem retabulum einen zweiten Aufsatz in Form eines Tabernakels erstellte, oder einen verschliessbaren Schrein von Holz, der nunmehr die Reliquien umschloss,[2]) wenn er anders nicht mehr bloss zur Aufstellung von Bildwerken diente, während jene Heiligthümer in dem darunter befindlichen retabulum ihre Stelle fanden, das nunmehr als „Staffel“ oder Predella nur noch als Basis des Schreines diente.

So entwickelte sich diejenige Form, die für den gothischen Altarbau bis in das XVI. Jahrhundert hinein die tonangebende geblieben ist: auf der Mensa ruht die Predella, ein langes und niedriges trogähnliches Gehäuse, das in der Regel mit geschweiften Fronten seitwärts über die Mensa ausladet und, nach vorne geöffnet, eine Reihe von Bildwerken, oder, verschliessbar, die Reliquiare enthält.[3]) Darauf erhebt sich der Schrein, ein hoher viereckiger Kasten, mit Statuen ausgesetzt und mit Flügeln versehen, die man Aussen mit Bildern und inwendig mit Reliefs zu verzieren pflegte. Oefters ist der Verschluss ein doppelter, so dass dem einen Flügelpaare ein zweites folgt. Es ist diess die Einrichtung der sogenannten Wandelaltäre, von denen als prachtvollste Beispiele derjenige von S. Wolfgang in Oberösterreich vom Jahre 1481 und der jüngere, 1496 datirte, in der ehemaligen Klosterkirche von Blaubeuren bei Ulm zu nennen sind. Das Ganze

---

[1]) Ueber das Nähere die fachkundige Abhandlung bei *G. Jakob*, Die Kunst im Dienste der Kirche. 2. Aufl. Landshut 1870. S. 126 ff. *Otte*, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie. 4. Aufl. Leipzig 1868. S. 95 ff. und *Lübke* a. a. O.

[2]) *Jakob* a. a. O. S. 145.

[3]) *Otte* a. a. O. S. 110.

endlich bekrönt ein luftiger Aufbau von Streben, Fialen und Baldachinen mit einem oft verschwenderischen Reichthum von Statuetten und Ornamenten geschmückt.

Für den Plastiker wie für den Maler, die sich in den gothischen Kirchen je länger je mehr in der freien Entfaltung ihrer Kunst gehindert sahen, war in solchen Werken ein reicher Ersatz geboten. Freilich blieb auch hier die Gruppirung der Gegenstände von einem gewissen Zwange nicht unberührt. Die architektonische Gliederung des Ganzen machte eine Theilung nöthig, welche den Kreis der Darstellungen in eine Vielheit von Einzelmotiven auflöst, in Haupt- und Nebenbilder, wechselnde Scenerien und stabile Vorstellungen, die bloss durch den ihnen zu Grunde liegenden Mechanismus der Aufstellung eine zusammenhängende Erklärung finden. Das Centrum des Ganzen bilden in der Regel die Gestalten der Maria oder des Heilandes, begleitet zuweilen von den Titularpatronen der Kirche oder des Altars. Dazu kommen die Bildwerke der Predella — meistens die Halbfiguren Christi und der 12 Apostel — und die Darstellungen auf den Flügeln, gewöhnlich in dem Zusammenhange gewählt, dass jene der Aussenseiten als vorbedeutende Scenen, die auf den inneren Flächen befindlichen als die Momente der Erfüllung erscheinen. Einen noch grösseren Umfang des Gedankenkreises gestatteten die Wandelaltäre mit ihrem doppelten, selbst dreifachen Verschlusse. Leider ist hier zu Lande kein derartiges Werk erhalten geblieben, indessen gestatten auch die immer noch zahlreich vorhandenen Altäre mittlerer Grösse einen Einblick in die der Anordnung gewöhnlich zu Grunde liegende Idee; sie zeigen, wie die Möglichkeit des Verschlusses und der Oeffnung sehr häufig eine Wahl bedingte, die einen den Stimmungen der verschiedenen Festzeiten entsprechenden Wechsel der Bilder gestattete, so dass zur Adventszeit z. B. die Aussenseiten der geschlossenen Flügel die auf die Ankunft des Heilandes bezüglichen Momente,[1]) oder die Darstellung des jüngsten Gerichtes, geöffnet aber die Gestalten und Geschichten der gefeierten Patrone schauen liessen, während andere fortwährend sichtbare Theile, wie die Bildwerke der Predella und die Figuren in dem Fialenschmucke der bekrönenden Theile einen mehr symbolischen oder allgemein gültigen Charakter erhielten.

Diese reiche Mannigfaltigkeit der Beziehungen, in einem und demselben Werke vereinigt, erklärt noch eine weitere Eigenthümlichkeit, die enge Verbindung der Plastik und der Malerei, die in den Schnitzaltären ihren consequentesten Ausdruck fand. In ihnen erhielt sich gleichsam ein

[1]) Hochaltäre im Dom zu *Chur* und der Klosterkirche von *Churwalden*, Altar in S. Maria bei *Lenz*, S. Martin zu *Brigels*, in der Kirche zu *Rotels* (Domleschg) etc. Umgekehrt zeigt der Hochaltar von S. Johannes Baptista zu *Ems* bei geschlossenen Flügeln die Darstellung Christi am Oelberg.

Abbild jenes höheren Einklangs der Künste, der so lange bestanden hatte, als die Architektur denselben einen Spielraum zur monumentalen Entwickelung bot, jetzt aber, unter dem Drucke eines Systems, das jede Einheit der Massen aufhob, nicht mehr zu existiren vermochte.

So war die Malerei, von den Wänden zurückgedrängt, bereits im XIV. Jahrhundert auf eine neue Richtung und andere Wirkungskreise verwiesen worden. In diese Epoche fällt die erste Blüthe der Tafelmalerei, die vereinzelt schon früher betrieben wurde. Der Priester Theophilus[1]) giebt eine ausführliche Anweisung, wie man bei dergleichen Werken zu verfahren pflegte: die hölzerne Tafel wurde mit Pergament oder Leinwand überzogen und darauf der Grund für die Farben aus einer mit Leim gemischten Gipsmasse sorgfältig präparirt. Die Zubereitung der Farben selbst, die sog. Temperatechnik, bestand darin, dass man sie, um ihnen die zum Auftrag nöthige Flüssigkeit zu ertheilen, mit Harz, mit Eiweiss, Honig u. dgl. anzureiben pflegte. Indessen an einen Betrieb, der höhere Leistungen zur Regel machte, ist vor dem XIV. Jahrhundert wohl kaum zu denken. Es bedurfte anderer Stimmungen, die theils durch die religiösen Verhältnisse, theils durch die veränderten Zustände des öffentlichen Lebens geweckt wurden, um einer Kunst den Eingang zu verschaffen, die, wie kaum eine andere, privaten Zwecken und persönlichen Gefühlen sich dienstbar erwies. Die Innigkeit der Empfindungen und die Vertiefung des religiösen Lebens, welche der Ernst der Ereignisse zur Folge hatte, trugen viel dazu bei. Suso betont es ausdrücklich, dass ein Gottesfreund allezeit etwas guter Bilder haben möge.[2]) Auch auf die Menge konnten dergleichen ihre Einwirkung nicht verfehlen; der Besitz von Andachtsbildern wurde bald eine Modesache, nicht blos der vornehmen, sondern auch der bürgerlichen Kreise, und der gesteigerten Nachfrage waren die ohnediess monumentalen Arbeiten mehr und mehr entfremdeten zünftigen Meister wohl gewachsen. Im Uebrigen war und blieb für einmal der Kreis der Gegenstände ein beschränkter. Selbständige Porträts wurden selten verlangt; der Inhalt der Bilder war fast ohne Ausnahme ein religiöser, und dem entsprach die Form der Darstellungen, die bis zum XV. Jahrhundert den monumentalen Charakter der Wandmalereien behielten. Man malte mit leuchtenden satten Farben auf Goldgrund, theils äusserer Rücksichten willen, um mit einer farbenprächtigen Umgebung, mit der Gluth der Glasgemälde, den kostbaren Paramenten und dem Glanz der Metallgeräthe zu concurriren, theils auch, „weil dieser Glanz der heiligen Gestalten würdig, ein Symbol und Zeichen ihrer himmlischen Glorie erschien". Auch später behielt man den Goldgrund

[1]) Seite 590 oben.

[2]) *Schnaase*, Gesch. der bild. Künste. VI. S. 343.

bei, als man, wetteifernd mit der Miniaturmalerei, schon angefangen hatte, einen Theil der hinter den Gestalten befindlichen Fläche mit Bergen, Bäumen oder Gebäuden zu beleben.

An die Kunst der flandrischen Meister knüpft sich der Umschlag, der mit einem Male die ganze bisherige Richtung veränderte und die Malerei wie die Plastik auf eine völlig neue Bahn verwies. Schon früher hatten realistische Bestrebungen in Burgund und den Niederlanden einen fruchtbaren Boden gefunden; in Miniaturen und plastischen Arbeiten ist schon im XIV. Jahrhundert ein Drang nach Lebenswahrheit und ein feines Gefühl für Individualisirung zu erkennen. Es konnte nicht fehlen, dass mit gesammelten Kräften auf einem solchen Grunde das Höchste sich schaffen liess. Plötzlich und scheinbar unvermittelt tritt uns dasselbe entgegen in den Werken zweier Meister, die ausgerüstet mit der vollendetsten Gabe der künstlerischen Darstellung über die Vorzüge einer völlig neuen Kunstweise verfügten, das waren die Brüder Hubert († 1426) und Jan († 1440) van Eyck. Ihnen gebührt, wenn auch, wie die neuere Forschung erwiesen, nicht der Ruhm einer eigentlichen Erfindung der Oelmalerei,[1]) so doch das Verdienst, dieselbe in derjenigen Weise ausgebildet zu haben, welche die ganze bisherige Technik veränderte und den Gebrauch derselben in einem wirklich künstlerischen Sinne ermöglichte. Wann und auf welchem Wege sie dieses Verfahren, das übrigens ein von demjenigen der modernen Oeltechnik verschiedenes war,[2]) zu Stande brachten, ist unbekannt.[3]) Ihr gemeinsames Werk, der berühmte 1432 vollendete Genter Altar (jetzt zum grössten Theil im Museum zu Berlin), in welchem die erste Probe dieser neuen Technik erhalten ist, stammt aus der Zeit ihrer höchsten Vollkraft und zeigt die Oelmalerei mit einer Freiheit und Sicherheit gehandhabt, die jeden Gedanken an ein Versuchen oder Tasten von vorneherein

---

[1]) Die Sitte bei Bemalung plastischer Werke die Farbstoffe mit Oel zu mischen, schon dem Presbyter Theophilus bekannt, ist in Belgien zu Anfang des XIV. Jahrhunderts urkundlich beglaubigt. Indessen wurden die so präparirten Farben, vermuthlich weil sie schwer trockneten, nur für Anstricharbeiten benutzt, nicht zu Kunstmalereien, für welche die früher beschriebene Temperatechnik, die Mischung der Farben mit harzigen Substanzen, bis zum XV. Jahrhundert, vereinzelte Fälle ausgenommen, ihre ausschliessliche Geltung bewahrte. *Schnaase*, Gesch. der bild. Künste. Bd. IV. 243. VI. 363. *Crowe* und *Cavalcaselle*, Geschichte der altniederländischen Malerei. Deutsche Originalausgabe bearbeitet von *Anton Springer*. Leipzig 1875. S. 9. *O. Eisenmann*, Die Brüder Van Eyck. (*Dohme*, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Bd. I. No. 5.) S. 6.

[2]) *Eisenmann* a. a. O.

[3]) Nach *Vasaris* Angabe hätte Hubert um 1410, 44 Jahre alt, diese Erfindung gemacht und zwar, wie *Facius* angiebt, auf Grund des Studiums von Plinius und anderen classischen Schriftstellern. *Crowe* und *Cavalcaselle* S. 34 u. 37.

ausschliesst. Auch die Art ihres Verfahrens ist unbekannt; es ist nur anzunehmen, dass sich dasselbe keineswegs auf die blosse, schon früher bekannte, Mischung der Farben mit Oel beschränkte, sondern vielmehr den Gebrauch eines neuen Bindemittels überhaupt bedeutete, welches die bisherige Anwendung eines besonders gefärbten Firnisses als nicht mehr nöthig beseitigen liess und zugleich eine im Vergleich mit den bisherigen Werken ungleich tiefere Intensität der Töne ermöglichte.[1])

In der That war die systematische Anwendung dieser neuen Technik von der grössten Tragweite. Statt, wie bisher, gezwungen zu sein, die zähen Pigmente, die ein stetes und mühsames Vertreiben der Töne benöthigten, schichtenweise über einander aufzutragen, gestattete die nunmehr erworbene Fähigkeit nass in Nass zu malen, die Farben auf dem Bilde selbst zu mischen und zu verschmelzen; es war also möglich, jeden beliebigen Effect, die Veränderungen des Lichts, die Besonderheiten der verschiedenen Stoffe u. s. w. mühelos und mit blendender Wahrheit wiederzugeben.

Freilich gehörte dazu wieder ein Genie, das sich lange nicht bloss mit einer gründlichen Handhabung und Correctheit des Technischen beschied, sondern ebenso sehr die geistige Kraft besass, den Erwerb in einem Sinne zu verwerthen, der auch die höheren Consequenzen desselben erkennen liess und ein für alle Male die Richtung feststellte, die der Neuerung ihre wahre Bedeutung verlieh.

Diese neue Richtung der Kunst war der Realismus, eine Naturwahrheit in allen Erscheinungen, wie sie die Welt bis dahin nicht gesehen hatte. Nun sind es nicht mehr die schlanken, ätherischen Gestalten, die auf dem goldenen, Alles in eine ideale Sphäre erhebenden Grunde nur von ihrer beseligten Stimmung zu leben schienen, sondern wirkliche Creaturen. Breit und sicher stehen sie da, rund und voll gebaut und freien Blickes in die Weite schauend, in eine Welt der Wirklichkeit, die sie mit all ihren mannigfaltigen Erscheinungen umgiebt. Bald ist es das traute bürgerliche Stübchen, in dem wir sie schauen, bald versetzt sie der Künstler in die hohen Hallen gothischer Dome, in Ruinen wieder und heitere landschaftliche Gründe, wo jeder Halm und jede Blume mit der grössten Liebe behandelt sind. Wohl fehlt es dem Künstler an einer tieferen Kenntniss der theoretischen Gesetze, er hat die perspectivischen Regeln gleichsam nur vom Hörensagen gelernt, und dennoch ist die Landschaft in einer Weise wiedergegeben, welche die Vertiefung bis zur Täuschung und die eigenthümlichen Luftwirkungen meisterhaft darstellt. Und dabei ist jede Figur ein vollendetes Individuum, als Porträt, in der Haltung und der Art wie sie

---

[1]) *Crowe* und *Cavalcaselle* S. 29. S. 67—72.

sich trägt. Die geringste Erscheinung, welche dem Modell eine persönliche Seite giebt, wird mit vollendeter Kunst auf die Tafel übertragen, und die Stoffmalerei mit einer ans Raffinirte grenzenden Treue gehandhabt, die bei der trefflichen Erhaltung dieser Bilder von doppelt überraschender Wirkung ist. Trotzdem war diese Richtung weit entfernt, die Kunst zu verweltlichen; bei aller Wahrheit und Lebensfülle herrscht eine tiefe religiöse Wärme, lebt noch der fromme, kindliche Sinn des Mittelalters, der in jeder Erscheinung ein Zeichen göttlicher Weisheit und Allmacht erkennt. Eine sonntägliche Ruhe verklärt die Natur und die Menschen, die, Hoch und Niedrig, die alltäglichsten Erscheinungen, wie die hervorragendsten Charaktere, die selige Wonne athmen, mit der den Menschen die Nähe des Höchsten erfüllt.

Kein Wunder, wenn solchen Schöpfungen ein sofortiger Nachhall in den weitesten Kreisen folgte. Von Rogier van der Weyden, dem talentvollen Schüler der Eycks, der als der eigentliche Apostel der neuen Malweise zu betrachten ist, verbreitete sich dieselbe und mit ihr die ganze Richtung dieser Kunst in die weiteste Ferne. Die cölnische Schule zwingt er in eine neue Bahn und dringt mit seinem Einflusse rheinaufwärts bis nach Oberdeutschland, überall befruchtend und neue Mittelpunkte bildend: in Colmar, Augsburg, Ulm und Nürnberg. Wie verschiedenartige Richtungen sonst immer diese Schulen vertraten, das Eine ist ihnen forthin gemein: die rückhaltlose Hingabe an den Einfluss flandrischer Kunst, die im XV. Jahrhundert die des gesammten Deutschlands beherrscht.

Aber neben den Glanzpunkten, welche die Höhe dieser Richtung bezeichnen, sind auch die gegentheiligen Erscheinungen nicht zu übersehen. Ein Realismus, der nicht gemildert wird durch den Sinn für das Schöne und ein Maass von Bildung, welches den Künstler befähigt, den Werth des Einzelnen jeweilig nur mit Rücksicht auf seine Bedeutung im Ganzen zu ermessen, führt bald zu Verirrungen und schlägt gar leicht ins Derbe und Hässliche über. Hatte schon die italienische Kunst in dem ersten Stadium ihrer Befreiung von dem Zwang der gothischen Formen mitunter die Gesetze der Schönheit und maassvoller Strenge verletzt, wie viel mehr war diess von der Kunst des Nordens zu erwarten, der jene Anregungen fehlten, die Land und Leute und eine Welt von klassischen Denkmälern dem Auge des Südländers boten. Verschieden hinwiederum ist die Richtung der Studien, die hüben und drüben den Grund zur Neuerung legten. Dort, in Italien, wandte der Sinn sich sofort dem Ganzen zu; neben dem Streben nach rhythmischer Führung im Grossen wird des Künstlers Augenmerk auf die Behandlung des Einzelnen erst in zweiter Linie gelenkt, und hier hinwiederum beginnt der Plastiker wie der Maler mit dem Studium der anatomischen Gesetze, die wenn auch einseitig erst und oft mit

übertriebener Schärfe betont, so doch zur Erkenntniss eines grösseren Zusammenhanges und, bald auch geläutert durch die Anschauung antiker Werke, auf eine Idealisirung der gemein-wirklichen Erscheinungen führte.

Dort im Norden manifestirt sich die Neuerung zuerst in der Durchbildung der Köpfe; die Gestalten selbst behielten noch lange die mageren und eckigen Formen des gothischen Stils, und selbst dann noch, als auch hierin ein Fortschritt erfolgte, fehlte bei aller Kenntniss der Formen die Fähigkeit, dieselben in einer künstlerischen Weise zu veredeln, zu idealisiren. Es ist diess begreiflich, wenn man sich des schroffen Gegensatzes erinnert, der zwischen dem Leben diesseits und jenseits der Alpen bestand. Wenn der Südländer von jeher durch Anstand und Würde in Haltung und Geberden die äusseren Unterschiede des Standes gar leicht beseitigt, prägt sich in den gleichzeitigen Erscheinungen der nordischen Kunst der Charakter des engen, spiessbürgerlichen Lebens mit seiner ganzen Schärfe aus. Dort, bei dem Italiener, ist jeder Gestus voll Ausdruck und Leben, die ganze Gestalt wird zum rhythmisch bewegten Träger der Empfindungen; der Künstler des Nordens weiss sie nur zu schildern, indem er ein gesteigertes Maass der Bewegungen beansprucht und damit in Härte, in gewaltsame Uebertreibungen und Karrikatur verfällt. Dazu kam noch eine unschöne bunte Tracht, bald geckisch knapp, bald überladen mit bauschigen Falten und zackigen Säumen; denn zu dieser ganzen Schilderungsweise gehörte auch die Uebertragung der Scenerien in das Zeitgenössische, von welcher Auffassung bloss die höchsten Idealgestalten ausgenommen blieben. Es ist diess eine Erscheinung, die zuerst in der Malerei der Niederländer auftrat und ihre Erklärung in dem Einflusse der festlichen Aufzüge und der dramatischen Spiele, der sogenannten Mysterien findet.[1]) Weiss man nun, wie in solchen Aufführungen possenhafte, ja selbst gemeine Auftritte zu den keineswegs seltenen Erscheinungen gehörten und wie unmittelbar die Bildner, gleich den Malern, aus diesen Schaustellungen ihre Motive, ja oftmals die Vorbilder ganzer Compositionen, entlehnten,[2]) so wird man nicht staunen, einen Nachhall dieser derben und profanen Richtung in zahlreichen Bildwerken der spätgothischen Epoche wiederzufinden.

Nicht zu übersehen ist endlich die Stellung der nordischen Künstler. Während in Italien die Begeisterung für die Kunst durch alle Stände ging und die Vertreter derselben eines Ansehens genossen, das ihnen eine fast souveräne Freiheit gestattete, ist und bleibt der Künstler in Deutschland ein schlichter und zünftiger Meister und die Anerkennung, die er für seine

---

[1]) *Crowe* und *Cavalcaselle* a. a. O. S. 11.

[2]) *Springer*, Ikonographische Studien. III. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission. V. Jahrgang. 1860.)

Werke findet, auf die Gunst der bürgerlichen Kreise beschränkt. Wenn demnach Grosse sogar, wie der Nürnberger Hauptmeister Wolgemut, sich der Forderung zu bequemen hatten „ungestalt“ ausgefallene Tafeln zu behalten und den ihm vorausbezahlten Preis zurückzuerstatten,[1]) so lässt sich vollends bemessen, welche Stellung unter ungleich beschränkteren Verhältnissen unseren heimischen Künstlern beschieden war. Einen bezeichnenden Beleg dazu giebt ein Contract, den Schultheiss und Rath von Thun im Jahre 1455 mit dem Maler Jörien Mettinger zu Offenburg schlossen. Der Meister soll drei Tafeln für die Kirche malen „mit Brand von reinem polirtem und geschlagenem Gold, von einem steten, festen unabgerissenen Grund und die Farben an den Bildern von gutem bestenlichem Öhlfarw, wohl bereitet und unabschälig“, als Lohn erhält er fünfzig rheinische Gulden, verpflichtet sich aber dafür, „sein Lebtag Währschaft zu sein.“[2])

Die Qualität der meisten unter den hie und da noch erhaltenen Tafelbildern bestätigt, wie die Notizen, die gelegentlich von anderen Künstlern berichten, dass eine solche Form der Bestellung, wenn nicht die gewöhnliche, so doch eine keineswegs seltene war. Sah doch ein Künstler, der, wie der Zürcher Hans Leu, unter den Heimischen eine keineswegs untergeordnete Stellung behauptete, sich zeitweilig, nur um sein Dasein zu fristen, zur Uebernahme von Anstricharbeiten gezwungen.[3])

Es ist darum begreiflich, dass, abgesehen von dem Mangel an wirk-

---

[1]) *Springer*, Kunsthistorische Briefe. Die bildenden Künste in ihrer weltgeschichtlichen Entwickelung. Prag 1857. S. 565.

[2]) *C. F. L. Lohner*, Die reformirten Kirchen und ihre Vorsteher im eidgenössischen Freistaate Bern. Thun. S. 325.

[3]) Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich. 1843. S. 8. Eine ausführliche Abhandlung über Hans Leu wird Herr *Dr. His-Heusler* in *Julius Meyer's* Allgemeinem Künstler-Lexikon veröffentlichen. Leu, der auch durch eine Anzahl von Holzschnitten und ein im Basler Museum befindliches Bild des Orpheus bekannt ist, hat sich in seinen späteren Werken vieles von der Manier des Albrecht Dürer angeeignet. Er fiel im Jahre 1531 in der Schlacht zu Cappel (Mss. L. 70 p. 483 der Stadtbibliothek Zürich). Von seinen kirchlichen Bildern wurde früher eine auf dem Otten-Altar im Fraumünster befindliche Tafel, die Erscheinung des auferstandenen Heilandes vor den drei Frauen darstellend, in der Wasserkirche zu Zürich aufbewahrt (*S. Vögelin*, Neujahrsblatt, herausg. von der Stadtbibliothek in Zürich 1873. S. 26). Ein anderes, monogrammirtes, Bild, a tempera gemalt, vielleicht für eine Dorfkirche um wenige Gulden bestellt und desshalb sehr nachlässig behandelt, stellt auf goldenem Grunde links Johannes den Täufer, nicht ohne Charakter, rechts die Madonna mit dem Kinde, ohne irgend welche höhere Auffassung dar. Herr *Dr. His-Heusler*, dem ich diese Mittheilung verdanke, sah dasselbe vor etlichen Jahren bei einem Antiquitätenhändler in Brunnen, von dort soll es, jedoch nicht ohne vorher eine sogenannte Restauration erlitten zu haben, welche das ohnediess geringe Machwerk auch des letzten Werthes beraubte, in das Museum von Colmar gekommen sein.

lich begabten Meistern, eine selbständige Richtung der heimischen Kunst sich unmöglich entwickeln konnte. Was immer unsere Museen, oder Sammler und Liebhaber von spätgothischen Bildern besitzen, sind Werke fremden Ursprungs, oder mittelmässige Schildereien von heimischen Meistern unter dem Einflusse der oberdeutschen, sei es der schwäbischen oder der Colmarer Schule des Martin Schongauer gemalt. Als eine augenscheinlich fremde, aus der Cölnischen Schule herrührende Arbeit ist ein schönes Tafelgemälde die Madonna darstellend im Museum von Solothurn zu nennen. Drei andere Tafelbilder, aus dem Münster stammend, besitzt das Museum zu Bern. Zwei derselben, ehedem die Vorder- und Rückseite eines Altarflügels bildend, zeigen das Eine die Taufe des Heilandes; die Scene spielt in einer gebirgigen Landschaft, während die Stelle des Himmels noch der alterthümliche Goldgrund vertritt. In dem engen und tiefgebetteten Strome steht der Heiland, bis an die Lenden vom Wasser umflossen. Links auf dem hochrandigen Ufer kniet Johannes, die Hand zum Segen auf das Haupt des Täuflings legend, über welchem die Halbfigur Gott Vaters und die Taube des heiligen Geistes schweben. Johannes gegenüber steht der Engel, dienstfertig mit dem Purpurmantel des Heilandes harrend. Die ehemalige Rückseite der Tafel stellt die Verkündigung des Engels an Zacharias dar, im Inneren einer einfachen Kirche oder Kapelle, wo sich zwischen den beiden Gestalten der Altar mit dem Opferlamme erhebt. Beide Bilder sind unter dem unverkennbaren Einflusse der Schongauer'schen Schule geschaffen. Die Köpfe beseelt eine süsse demüthige Andachtsstimmung. Die Gewänder sind in scharfen Falten hart und eckig gebrochen, eine Manier, die, seit sie Jan van Eyck zuerst, wenngleich noch maassvoll in Aufnahme gebracht, von da an in stets zunehmender Verworrenheit in alle Werke der Plastik und Malerei hinüberging.[1]) Die Ausführung mit warmen Tönen ist eine sehr fleissige, namentlich gilt das von dem gut modellirten Körper des Heilandes. Das dritte Bild, derselben Schule entstammend, zeigt die Halbfiguren der hl. Christophorus und Petrus. Gesenkten Hauptes, dessen Züge den Ausdruck einer schweren Anstrengung verrathen, trägt der Erstere den anmuthig bewegten Christusknaben. Ihm folgt S. Petrus; in priesterlichem Ornate, Buch und Schlüssel haltend, wendet er sich etwas gar zu geziert dem Beschauer zu. Ueberhaupt fällt es denn auf, wie den beiden Köpfen eine gewisse fast weinerliche Weichheit innewohnt, die in einem seltsamen Widerspruche zu den markigen Zügen und der kräftigen Männlichkeit dieser Gestalten steht.

In Zürich bewahrt die Sammlung der antiquarischen Gesellschaft eine Anzahl von untergeordneten Tafelbildern, deren meiste aus den benach-

---

[1]) *Crowe* und *Cavalcaselle* a. a. O. S. 91 und 225.

barten katholischen Cantonen stammen. Neun andere, zum grössten Theil aus den städtischen Kirchen und Klöstern gerettet, sind in der Wasserkirche aufgestellt. Das Beste darunter ist die ehedem im Cappelerhofe befindliche Tafel mit der Krönung Mariae, übrigens auch diese nur ein mittelmässiges Product der schwäbischen Schule.[1]) Die Rückseite dieser Tafel soll ehedem die jetzt getrennte Darstellung der Kreuztragung gebildet haben. Eine freie Copie, vielleicht nach irgend einem Schongauer'schen Stiche, ist sie ein rechtes Denkmal der rohen Henkerslust, in deren Schilderung sich die spätgothischen Meister gefielen. Noch mehr gilt diess von einem dritten Bilde, welches das Martyrium der 10,000 Ritter, wie sie von einem hohen Felsen auf spitze Pfähle geworfen werden, in einer geradezu absurden Ausführlichkeit zum Gegenstande hat.

Eine nicht ganz unbedeutende Arbeit, etwa Augsburgischer Herkunft, zum Theil schon mit deutlichen Anklängen an die Renaissance vermischt, ist ein Altar im nördlichen Seitenschiffe des Domes zu Chur.[2]) Alle Bilder sind auf Goldgrund gemalt. Das Mittelstück, eine hohe und schmale Tafel, zeigt die Kreuztragung. Der Zug kommt links aus dem Thore hinaus, senkt sich dann in einer compacten, fast überhäuften Masse nach rechts, wo ganz im Vordergrunde der unter der Last des Kreuzes hinsinkende Heiland von rohen Bütteln misshandelt wird. Im Hintergrunde ziehen die Schächer von Fussvolk begleitet zum Golgathahügel empor. Bei aller Derbheit der realistischen Auffassung fehlt es nicht an einzelnen tiefen und ausdrucksvollen Erscheinungen, so namentlich Maria, die, der Ohnmacht nahe, von dem hl. Johannes unterstützt wird, woneben dann freilich wieder ein grober Schinder nicht fehlen darf, der express neben die Gottesmutter gestellt ist, um sie mit aufgerissenem Maule zu verhöhnen. Die Seitenflügel enthalten zu äusserst in ihrer ganzen Höhe auf rothem Grunde die statuarisch aufgefassten Gestalten der Heiligen Alban und Christophorus, die innere, zunächst der Kreuztragung befindliche Hälfte dagegen zerfällt jeweilig in vier über einander befindliche Compartimente mit Darstellungen aus der Legende der hl. Katharina, der beiden Johannes u. s. w., kleine, zum Theil recht geistreich und fleissig gemalte Bildchen. Im Vordergrunde der untersten Scene zur Linken, welche die Grablegung der heiligen Katharina durch die Engel darstellt, kniet der Donator, durch sein daneben befindliches Wappen als der Bischof Heinrich von Hewen bezeichnet, wo-

[1]) Abgebildet im Neujahrsstücke, herausgegeben von der Stadtbibliothek in Zürich 1873. Näheres über diese Gemälde ebendas. S. 26 u. f. 1874. S. 11 und S. 16 Note 27, sowie *Wilhelm Füssli*, Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein. Zweite Ausg. Bd. I. Leipzig 1846. S. 60—67.

[2]) Vgl. dazu *Jacob Burckhardt*, Beschreibung der Domkirche von Chur (Mittheilungen der antiquar. Ges. in Zürich. Bd. XI. Heft 7) S. 160.

nach also die Entstehung dieses Altarwerkes aus der Zeit zwischen den Jahren 1491 bis 1503 zu datiren wäre.

Wie wenig sich in der That eine grosse Zahl von spätgothischen Tafelbildern weder durch ihren Inhalt, noch durch die Form der Darstellung einer günstigen Beurtheilung empfiehlt, so ist eben wohl zu berücksichtigen, dass sie als abgeschlossene Werke, um selbständig betrachtet zu werden, nur selten geschaffen wurden. Fast ohne Ausnahme waren sie Theile eines grösseren Ganzen, von Altären, und in diesem Zusammenhange, umgeben von dem reichen statuarischen Schmucke, von Reliefs, von Architekturen und Ornamenten, die alle bunt und vergoldet waren, ist auch die Wirkung der Bilder eine ungleich bedeutendere, als wenn wir sie losgerissen von dieser ursprünglichen Umgebung beschauen. Nicht bloss, dass jene plastischen Zierden und Architekturen mit betrachtet werden müssen, um die in viele Einzelschilderungen auseinander gelegten Compositionen zu verstehen, sondern es ist auch für manche Eigenthümlichkeiten der Formgebung in diesem Zusammenhange eine Erklärung geboten.

Diess wird uns noch deutlicher, wenn man berücksichtigt, dass solche Werke, die Gemälde wie die plastischen Arbeiten, sehr oft von einer und derselben Hand geschaffen wurden. Nicht wie heute, wo die Bildnerei in Stein und in Holz demselben Betriebe verfällt, sondern nach Stoffen getrennt, wurde im Mittelalter die Plastik in Holz und diejenige in Stein von ganz verschiedenen Berufsleuten geübt. Die Vertreter der Steinplastik waren die Steinmetzen und als solche den Bauhütten zugehörig, während die Bildschneider oder Bildschnitzer zur Zunft der Maler gehörten und oft auch als solche zugleich sich bethätigten.[1]) Es hing diess ohne Zweifel mit der Sitte zusammen, dass hölzerne Bildwerke von jeher einen farbigen Anstrich bekamen. Zwar pflegten auch steinerne Statuen und Reliefs sehr häufig in Gold und Farben zu prangen, allein diese Ausstattung wurde hier keineswegs zur Regel und gewöhnlich mit einfacheren Mitteln durchgeführt, während sie bei hölzernen Bildwerken im Wesentlichen dem in der Tafelmalerei geübten Verfahren entsprach. Die Schnitzwerke und Statuen wurden, bevor sie die polychrome Ausstattung empfingen, mit Gips überzogen, wodurch man ausser dem trefflichen Farbengrunde noch den Vortheil erlangte, vermöge dieses bildsamen Stoffes die Härten und Nachlässigkeiten, wie sie der kühne Zug des Messers wohl stehen gelassen, zu runden und zu verbessern. Während sodann die Malerei auf Stein sich in der Regel

[1]) Bereits die im Jahre 1258 verzeichneten Statuten der Pariser Innungen führen die Maler neben den Bildschnitzern auf, und wenige Jahrzehnte später, 1280, wird ein incisor imaginum et pictor in einer und derselben Person zu Lübeck erwähnt. *Schnaase*, Gesch. der bild. Künste. V. S. 533. Vgl. auch *Lübke*, Gesch. der Plastik I. Aufl. 1863. S. 524 u. f.

auf eine allgemeinere, mehr decorirende Färbung mit matten Tönen beschränkte, wurden diese hölzernen Bildwerke gleichsam als plastische Gemälde behandelt, die nackten Theile nicht bloss mit einem allgemeinen Fleischtone überzogen, sondern realistisch nüancirt, die Haare vergoldet, ebenso ein Theil der Gewänder, die man durch eingeschnittene oder auf den Gips gepresste Muster belebte, andere wieder bunt, und allfällige landschaftliche Motive mit voller Naturtreue bemalt.[1])

Es konnte nicht fehlen, dass aus diesem Zusammenhange der Bildschnitzerei ein bedeutender Vortheil erwuchs. Während die Kunst der Steinmetzen unter dem Drucke der Architektur sich je länger je mehr in eine schematische Weise und technische Bravour verlor, kam jener der neue Aufschwung der Malerei und das Erwachen des Naturgefühls unmittelbar zu gute. Ja selbst gewisse manierirte Erscheinungen, wie sie der entwickelte Realismus in seinem Gefolge führte, nehmen sich, in diesem reichen Farbenspiele betrachtet, ganz anders aus, als wenn man dieselben Eigenthümlichkeiten, die knitterigen und seltsam gehäuften Draperien z. B., an steinernen Bildwerken schaut. Diese Technik war es denn auch, in welcher sich nächst der Tafelmalerei der realistische Drang der Zeit am schärfsten und unverhohlensten aussprach; sie war die Kunst des Fortschritts und als solche gewissermaassen gleichbedeutend mit der Erztechnik, in welcher der Realismus der italienischen Plastiker in allerdings monumentaleren Gebilden ihren specifischen Ausdruck erlangte.

Unter den vielen Schnitzaltären, die sich noch heute im Lande befinden, ist der Hochaltar im Dom zu Chur der bedeutendste und wohl eines der hervorragendsten Werke dieser Art üherhaupt. Ueber die Zeit seiner Entstehung und den Urheber desselben giebt eine vom 22. Januar des Jahres 1491 datirte Urkunde des Bischofs Ortlieb von Brandis die näheren Aufschlüsse. Sie enthält einen Schiedsspruch über den Span, den der Bildhauer Jacob Russ[2]) mit dem Capitel wegen „Bezahlung der Altartafel im Chor des Münsters" hatte und es geht daraus hervor, dass der Altar damals noch nicht vollendet war, denn Russ wird verpflichtet, denselben mit sämmtlichen Bildschnitzereien fertig zu stellen, wofür ihm, nach

[1]) Einen interessanten, alle Einzelnheiten der Ausführung solcher Altarwerke berücksichtigenden Contract, 1500 zwischen der Priorin des Dominikanerinnenklosters S. Maria Magdalena an den Steinen zu Basel und dem Maler *Hans Herbst* von Strassburg (seit 1492 in Basel zünftig) über die Ausschmückung eines Altars geschlossen, hat Herr *Dr. His-Heusler* veröffentlicht. (Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit. Bd. XIII. Nürnberg 1866. Col. 272.)

[2]) *Nicht Rösch*, wie gewöhnlich angegeben wird. Vgl. hierüber *Kind* im Anzeiger für Schweizerische Geschichte, herausg. von der allg. geschichtsforschenden Gesellschaft der Schweiz. Jahrg. VI. 1875. No. 4. S. 170. Auch der Lucius-Altar in der Stiftskirche von *Churwalden* soll von Jacob Russ verfertigt sein, a. a. O.

gethaner Arbeit, von dem Capitel „fünfhundert Gulden, der Gulden zu siebenzehn Schilling sechs Pfennig gerechnet" zu behändigen seien. Der Altar ist ein Triptychon, d. h. mit einfachem Verschlusse versehen. Die Predella ist vorn, auf der Rückseite und den Schmalfronten mit geschnitzten Gruppen und Einzelfiguren geschmückt, welche die verschiedenen Momente der Passionsgeschichte darstellen. Darauf erhebt sich der Schrein, gefolgt von Pfeilern und dünnen Fialen, Erstere als Träger der Kriegsknechte, die zu der Kreuzigung auf der Rückseite gehören, und diese von kleineren Standbildern umgeben, den lateinischen Kirchenvätern und vier anderen Heiligen. Zierliche Tabernakel flankiren den Schrein, den Uebergang bildend zu einem luftigen Aufbau von Baldachinen, Fialen und Streben, die in zwei Etagen, belebt von Statuengruppen, das Ganze bekrönen. Das erste Stockwerk enthält die Krönung Mariae durch die Dreieinigkeit und zur Rechten und Linken je drei Apostel. Im zweiten Range sieht man in der Mitte wieder die Trinität und zu Seiten die knienden Figuren des Täufers und der Maria. Der Altarschrein selbst zeigt bei geschlossenen Thüren die Geburt des Heilandes und die Anbetung der Könige, mittelmässige Malereien wahrscheinlich eines oberdeutschen Meisters, geöffnet aber die Statuen der thronenden Gottesmutter zwischen den heiligen Emerita, Lucius, SS. Ursula und Florin, während die Seitenflügel, in kräftigem Relief gearbeitet, der Eine die Gestalten der S. Gallischen Heiligen Gallus und Otmar, der Andere die Patrone von Dissentis SS. Sigisbertus und Placidus weisen, alle mit Gold und Farben glänzend bemalt, während eine Garnitur von roth und goldig gemusterten Teppichen, von anmuthigen Engeln gehalten, die Tiefe belebt. Eine Pracht von Ornamenten, geschwungenen Fialen und Kielbögen füllt den obersten Theil des Schreins und der beiden Flügel, zum Theil bereichert durch kleine Figürchen von Propheten, Mariae und des verkündenden Engels.

„Die einzelnen Theile sind von ungleichem Werthe, was nicht befremden darf, wenn sie auch sämmtliche von Einer Hand sein sollten. In den Bildwerken der Altarstaffel und in der Passion auf der Rückseite zeigt sich ein kecker, frischer Geist, aber eine mangelhafte Ausbildung. Die Sculpturen des Inneren, sorgfältig und mit Aufwand aller Mittel vollendet, erscheinen mehr wie eine völlig reife Frucht des damaligen oberdeutschen Stiles; es sind keine hohen und energischen, aber doch sehr lebendige Bildungen, welchen ihre oberdeutsche Beleibtheit wohl ansteht; nur die Englein sind etwas stumpf im Ausdruck. Das Beste aber sind die Gruppen im Tabernakel, deren Köpfe gewiss zum Süssesten und Schönsten gehören, was das XV. Jahrhundert im Norden hervorgebracht hat."[1])

---

[1]) *J. Burckhardt* a. a. O. S. 159.

Ausser diesem Hauptwerke hat Bünden noch eine Reihe zum Theil vorzüglicher Schnitzaltäre aufzuweisen. Der älteste, der 1477 datirte Hochaltar in der Klosterkirche von Churwalden hat leider, wie der vorhin genannte, in Folge einer „Restauration" sehr viel von seinem ursprünglichen Werthe verloren. Die Flügel sind inwendig und aussen mit unbedeutenden Malereien verziert, ebenso die Rückseite des Schreins. Der statuarische Schmuck beschränkt sich auf die grossen Gestalten der Maria und anderer Heiliger im Schrein, und eine Anzahl kleiner Figuren in der ziemlich mageren Bekrönung desselben. Von den kleineren Altären der Vorderkirche ist der besser erhaltene und 1511 datirte dem hl. Lucius, ein zweiter, jetzt grösstentheils zerstörter, der hl. Katharina geweiht.[1]) Das zeitlich nächststehende Werk ist der Hochaltar in der Kirche S. Maria bei Lenz mit dem Datum 1479 und einer höchst eleganten und reichen Bekrönung mit Fialen. Wie gewohnt ist hier die eine Seite der Flügel mit Reliefgestalten von Heiligen, sehr edlen und einfachen Gewandfiguren, die Aussenfronte mit Gemälden geschmückt, welche die Verkündigung und die Begrüssung Mariae darstellen, während die Rückseite des Schreins, wieder bemalt, den Heiland am Oelberge zeigt. Ausführliche Scenen, zum ersten Male die Stelle der statuarischen Einzelfiguren vertretend, zeigt der inschriftlich 1490 vollendete Altar zu Tomils (Domleschg). Zu Seiten einer anmuthigen Freigruppe, der Krönung Mariae, sind die Flügel mit reich vergoldeten Reliefs geschmückt, die, je zu zweien in quadratischen Feldern über einander geordnet, die Verkündigung und die Geburt und gegenüber die Begrüssung der Frauen und die Anbetung der Könige schildern. Ein wahrscheinlich gleichzeitiges Werk ist der Altar in der benachbarten Kirche zu Rotels. Die Innenseiten der Flügel sind wieder mit statuarischen Einzelgestalten im Halbrelief geschmückt; die Predella enthält die Halbfiguren Christi und der Apostel, während ausführliche Scenen sich auf die Malereien der Rückseiten beschränken: die Darstellung des Oelberges und der Kreuzigung am Schrein, die Verkündigung und die Anbetung der Könige an den Aussenseiten der Flügel. Den horizontalen Abschluss des Schreins krönt das hochragende Kreuz mit dem Heilande zwischen den Statuetten Mariae, des Evangelisten Johannes und zweier weiblicher Heiligen.

Im Oberhalbsteinischen und dem Albulathale gilt der bei dem Brande von 1874 glücklich gerettete, aber seither unsichtbar gewordene Altar zu Brienz für ein durch Schönheit und Reichthum der Anlage besonders hervorragendes Werk, während derjenige in der benachbarten Kirche zu Alveneu der Flügel beraubt und durch eine barocke Umrahmung häss-

---

[1]) Näheres über die Churwaldner Altäre bei *Nüscheler*, Gotteshäuser. Heft I. S. 40 u. f.

lich entstellt ist. In der Letzteren sind die wahrscheinlich von der ehemaligen Predella herrührenden Halbfiguren der Apostel vertheilt. Der Schrein mit seiner flotten Bekrönung in Form eines mit prächtigen Blattornamenten gefüllten Kielbogens zerfällt der Höhe nach in zwei Abtheilungen. Die untere Hälfte umschliesst vier Standbilder von Heiligen, in deren Mitte die Madonna; darüber sieht man, in halb erhabener Arbeit geschnitzt, die Anbetung der Könige und die Krönung Mariae. Die schönen Gewandfiguren sind völlig frei von knitteriger Manier, die Köpfe voll süsser Verklärtheit, die der weiblichen Heiligen vielleicht etwas gar zu trall, was insbesondere von der hl. Magdalena gilt, die viel eher einer frischen und wohlgenährten Bürgerstochter, als einer verklärten Heiligen ähnlich sieht. In den oberen Gruppen sodann fällt der absolute Mangel an geistiger Beziehung zwischen den einzelnen Gestalten auf; man könnte glauben, dass die Madonna absichtlich ihre Blicke ins Weite schweifen liesse, wenn nicht das ebenso zerstreute, fast ungalante Benehmen der Könige eine mangelhafte Darstellungsgabe überhaupt verriethe. Drei schöne und besonders wohl erhaltene Altäre befinden sich in den oberhalbsteinischen Kirchen von Tinzen, Salux und Stürvis.[1]) Derjenige am letzteren Orte ist besonders reich und mit einer zierlichen Bekrönung von zwei übereinander befindlichen Tabernakelgeschossen mit kleineren Standbildern versehen. Die Flügel sind inwendig mit Reliefs geschmückt, welche den Tempelgang und die Verkündigung Mariae, die Geburt des Heilandes und die Anbetung zum Gegenstande haben. An den inneren Leibungen des Schreins, der die Standbilder der Madonna zwischen den Evangelisten Johannes und S. Lucius enthält, schaut jedesmal aus einem Fenster eine kleine Halbfigur, vielleicht des Malers und des Bildschnitzers hervor. Unter der Einen derselben steht das Datum 1504. Die Rückfronten des Schreins und der Flügel sind bemalt, Ersterer mit einer ausführlichen Darstellung des jüngsten Gerichts und diese mit je vier paarweise übereinander geordneten Heiligenfiguren. Ein vierter, früher gleichfalls im Oberhalbstein befindlicher Altar, derjenige von Reams, ist später für die katholische Kirche in Winterthur erworben worden. Eine Inschrift an demselben enthielt das Datum 1500 und den Namen des Verfertigers „Yiso dictus Strigeler" von Memmingen, desselben Meisters, der 6 Jahre später den leider durch eine barocke Umrahmung entstellten Altar in der Kirche S. Sebastian bei Igels im Lugnetz verfertigte.[2])

Im Vorderrheinthale besitzt die Johanniskirche zu Ems den schön-

[1]) Näheres über den Altar von Salux bei *Nüscheler* a. a. O. S. 110.

[2]) Die Inschriften bei *Nüscheler* S. 113 und 68. Am letzteren Orte (in S. Sebastian zu Igels) lautet der Name: *„yuo strigel"*.

sten unter den auch in diesen Gegenden erhaltenen Schnitzaltären. Er trägt die Jahrszahl 1504 und enthält im Schrein nach üblicher Weise fünf Statuen, deren mittlere den Titularpatronen darstellt. Auf denselben Heiligen beziehen sich die Reliefs an den Innenseiten der Flügel: die Taufe im Jordan und die Enthauptung des hl. Johannes. Die Aussenseiten sind gleich der Rückfronte des Schreins bemalt, sie zeigen zusammen die Darstellung des Heilandes und seiner Jünger am Oelberg zwischen den Gestalten der hl. Emerita und Lucius; der Schrein, in ähnlicher Auffassung wie am Altar von Stürvis, das jüngste Gericht. Ein luftiger Giebel mit elegantem Geäste verziert, bekrönt die Mitte, wo hoch zwischen dem hl. Franciscus und einem Apostel, S. Anna selbdritt erscheint. Ein kleines, aber reizendes Triptychon vom Jahre 1518 mit einer sehr originellen Bekrönung findet sich in der S. Martinskapelle zu Brigels und ein geringerer, der Flügel beraubter Altar in dem Eusebiuskirchlein desselben Ortes. Das jüngste Datum, 1520, trägt der schöne Altar in der Kirche S. Maria Himmelfahrt zu Igels im Lugnetz. Schrein und Flügel, diese inwendig geschnitzt, sind mit einzelnen Heiligenfiguren geschmückt, in deren Mitte die sog. Pietà, die Madonna mit dem Christusleichnam, erscheint. Die Predella enthält die Halbfiguren des Heilandes und der Apostel. Auch die Bekrönung des Schreins in Form einer leichten kielbogigen Architektur ist sammt ihrem statuarischen Schmucke wohl erhalten. Reste eines Schnitzaltars, der Schrein sammt den Flügeln und die von demselben getrennte Predella finden sich in der Kirche zu Sedrun oberhalb Dissentis; zwei kleine Altäre in der bei dem letzteren Orte gelegenen Kirche S. Agata. Andere, theils ganz, theils in ihren Hauptbestandtheilen erhaltene, sieht man in den verschiedenen Kirchen des Medelserthales, das sich bei Dissentis nach dem Lukmanier abzweigt: in Curaglia, dem hochgelegenen Mompemedels, in Acla und dem alten Lukmanier-Hospiz von S. Gion (S. Johannes Baptista), lauter Werke, die, wenn sie auch keineswegs zu den hervorragenden Erzeugnissen spätgothischer Plastik zählen, so doch einen hohen Begriff von der Tüchtigkeit des Handwerks geben, die sich namentlich in der schwungvollen Behandlung der Ornamente bewährt. Einer Ueberlieferung zu Folge soll früher die Holzschnitzerei einen besonderen Erwerbszweig der Medelser gebildet haben,[1]) nicht unmöglich daher, dass in diesen Schnitzaltären die Erzeugnisse einer alten Localschule vorliegen.

Bündnerischem Einflusse ist es wohl zuzuschreiben, dass solche Werke auch hin und wieder in den ennetbirgischen Landschaften zu finden sind. Ein ziemlich roher 1517 datirter Schnitzaltar steht in der Kirche S. Nicola zu Giornico; ein anderer in der Nicolauskapelle zu Grono im Misox;

---

[1]) *Theobald*, Das Bündner Oberland. Chur 1861. p. 136.

im Calancathal der Schrein eines solchen in einer Seitenkapelle der Kirche von Arvigo. Dieser, etwa aus dem zweiten Decennium des XVI. Jahrhunderts stammend, scheint unter dem Einfluss des grossartigsten Altarwerks geschaffen, das Bünden ausser demjenigen des Churer Domes besitzt, des Fronaltars in der hoch ob Grono auf der steilen Wasserscheide zwischen Moesa und Calanca gelegenen Kirche von S. Maria. Leider ist dieses reiche Werk von dem Vandalismus der späteren Generationen nicht verschont geblieben. Man errichtete vor demselben einen Zopfaltar, entfernte die krönenden Theile und umgab das Ganze mit einer barocken Umrahmung. Der dreitheilige Schrein enthielt in der Mitte, wahrscheinlich von anderen Heiligen begleitet, das brav geschnitzte Standbild der Madonna, das jetzt getrennt von dem Altare in der Sakristei bewahrt wird. Die seitlichen Theile sind mit Reliefs versehen, die, vier an der Zahl und in rechtwinkeligen Feldern übereinander geordnet, die Verkündigung, die Geburt des Heilandes, die Anbetung der Könige und der Hirten darstellen. Daran reihen sich die ebenfalls in kräftigem Relief geschnitzten Bildwerke der Flügel, vier auf jeder Innenseite und in gleicher Grösse und Anordnung wie jene. Sie zeigen, die Oberen, die verschiedenen Momente aus der Jugendgeschichte der Titularpatronin: die Begrüssung Joachims und Annas, die Geburt der Maria, ihr Tempelgang und die Verlobung mit dem hl. Joseph; die unteren Reliefs die Begrüssung Mariae und Elisabeth, die Darstellung Christi im Tempel; endlich, die beiden äussersten Felder, die Himmelfahrt der Madonna. Die Predella, die heute den Aufsatz des Schreines bildet, enthält die Halbfiguren Christi und der Apostel. Eine gewisse Beeinträchtigung erleidet das Ganze durch die allzu umfangreiche Verwendung des Goldes, ein Aufwand, den übrigens auch andere Schnitzaltäre aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts zeigen, und der wahrscheinlich mit dem Verfalle des feineren Farbensinnes in dieser spätestgothischen Epoche zusammenhängt. Dennoch, und trotz der Kleinheit, sind die einzelnen Gruppen deutlich sichtbar. Die Köpfe entbehren, wie diess meistens in solchen Werken der Fall ist, eines tieferen Ausdrucks; sie sind, zumal die weiblichen Gesichtchen, tralle ländliche Typen. In den Gewändern überwiegt eine eckige kleinbrüchige Manier, wogegen die kielbogigen Bekrönungen der einzelnen Felder mit ihren Füllungen von Geästen, Ranken und Blattornamenten auch hier wieder eine vorzügliche Probe von der Tüchtigkeit des spätgothischen Handwerks ablegen.

Dass auch in anderen Gegenden der Schweiz solche Werke in grosser Zahl nicht fehlten, ist mit Gewissheit anzunehmen; indessen hat nirgends wie in Bünden eine so ehrenwerthe Pietät zu ihrer Erhaltung beigetragen. Was die Bilderstürmer verschonten, und einer ebenso rücksichtslosen Zerstörungs- und Neuerungswuth im Zeitalter des Barock- und Zopfstils ent-

ging, das haben spätere Generationen missachtet oder des schnöden Gewinnes halber an Liebhaber und Händler aus aller Herren Länder verschachert. Nur in Landkirchen oder Kapellen, mitunter wohl auch an untergeordnete Stellen in städtischen Kirchen verbannt, oder in zweifelhaftem Gewahrsam eines Liebhabers harrend, sind solche Werke je länger je seltener zu finden.

Ein kleines und einfaches aber zierliches Triptychon, etwa aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts, befindet sich in der neben dem Kloster Engelberg gelegenen Friedhofskapelle. Drei gut erhaltene Schnitzaltäre besitzt die Kirche S. Johannis des Täufers „bei der Burg" ob Altendorf am oberen Zürichsee, zwei andere die benachbarte zur Pfarrei Galgenen gehörige Kapelle S. Jodocus. Grössere Altarwerke in S. Oswald von Zug und der Luzerner Hofkirche, der Letztere, mit einer bemerkenswerthen Darstellung des Todes Mariae, sind leider dem Schicksale einer so gründlichen „Restauration" anheimgefallen, dass sie forthin ebenso füglich als Werke eines modernen „Gothen" betrachtet werden mögen.

Bemerkenswerth, sowohl der bildlichen Darstellungen als seiner ursprünglichen Erhaltung wegen, ist der von Jean de Furno um 1512 gestiftete Altar in der südwestlichen Kapelle der Franciskanerkirche zu Freiburg.[1]) Ein Triptychon, zeigt derselbe bei geschlossenen Thüren zwei Gemälde: die Verkündigung und die Himmelfahrt Mariae in Gegenwart der Apostel, auf welche die Engel eine Menge von Hostien entschütten. Der Schrein und die Innenseiten der Flügel sind mit Reliefs geschmückt, der Erstere mit einer figurenreichen Darstellung der Kreuzigung. Von den seitlichen Bildern stellt das Eine die Geburt des Heilandes, das Andere die Anbetung der Könige dar. Dort liegt das Kindlein auf einem Tuche gebettet, das von andächtigen Englein gehalten wird. Zu beiden Seiten knien die Eltern, so ganz in Ehrfurcht versunken, dass sie gänzlich den physischen Zustand des nackt auf dem Boden liegenden Kindes zu vergessen scheinen. Diese Scene vollzieht sich in einer zertrümmerten Säulenhalle, durch welche neugierige Frauen und Männer hereinblicken, während man hinten in der Ferne die Hirten gewahrt, die erstaunt zu den über der Halle schwebenden und psalmirenden Engeln emporschauen. Auf dem

---

[1]) *P. Nicolas Raedlé*, Notice sur l'autel sculpté de l'église des P. P. Cordeliers, à Fribourg (Revue de la Suisse catholique. Recueil périodique littéraire, historique, scientifique et religieux. 5ème année No. 4. Fribourg 1874 p. 239). *P. Raedle* ist geneigt, die Malereien dem *Hans Fries*, die Schnitzwerke dem Bildhauer *Hans Geyler* zuzuschreiben, der 1517 in das Burgerrecht von Freiburg aufgenommen wurde und 1515 und 1516 im Auftrage der Regierung desselben Standes einen für die Franciskanerkirche in Grandson bestimmten Altar verfertigte, wofür er die Summe von 79 Livres, 4 Sols und 6 Deniers empfing.

zweiten Flügel thront wieder inmitten einer Ruine die Madonna, das Antlitz züchtig zur Erde gewandt, hält sie den unbekleideten Christusknaben, der mit naiver Geberde sein Händchen auf das Haupt des vor ihm knienden Königs legt. Darüber sieht man noch einmal die Könige, wie sie mit innigem Grusse zusammentreffen, gefolgt von den Reitern, die von verschiedenen Seiten den Berg herunterziehen. Die Predella schmückt ein geringes Gemälde, den Tod der Maria darstellend. Ihrem Stile nach stehen die Reliefs schon hart an der Grenze der neuen Kunst. Das Einzelne ist fleissig durchgeführt, aber ohne tieferes Verständniss. Eine süssliche Sentimentalität beherrscht die Köpfe, die selbst im Schmerze über den Ausdruck einer blossen Verdriesslichkeit sich nicht erheben. Bezeichnend für die späte Entstehung dieser Reliefs ist auch hier die übermässige Anwendung des Goldes, die sich selbst auf die Architekturen und die landschaftliche Ferne erstreckt. Eine wirkliche Bemalung beschränkt sich auf die nackten Theile und die Haare, welche Letztere in den sämmtlichen bisher geschilderten Werken noch ohne Ausnahme vergoldet, hier dagegen umgekehrt in natürlichen Farben, braun oder schwarz erscheinen. Ein kleiner wohl erhaltener Schnitzaltar, im Schrein die Standbilder der Madonna zwischen zwei Heiligen vom Dominikanerorden enthaltend und mit den Reliefdarstellungen der Geburt und der Anbetung der Könige an den Innenseiten der Flügel, befindet sich in der Kirche des Dominikanerinnenklosters zu Estavayer.

In Sitten besitzt die Kirche Notre Dame-de-Valère die Reste eines stattlichen Schnitzaltars, den Schrein und die Predella. Letztere enthält, als Statue gearbeitet, die liegende Gestalt des Jesse, aus dessen Leib der Stammbaum erwächst, der sich im Schreine zu beiden Seiten der Madonna in Form von zierlichen Ranken mit den Halbfiguren der Ahnen Christi entfaltet. Ein kleineres Triptychon befindet sich in der alten Kirche von Siders im Rhonethal oberhalb Sitten.[1])

Unter den vielen Aufgaben, welche die Gothik den Künsten und Handwerken jeder Art in dem complicirten Organismus ihrer Bauten überwies, war eine der glänzendsten endlich und fruchtbarsten die Errichtung und Ausschmückung der hölzernen Chorstühle. In den altchristlichen Basi-

[1]) Wie man auch *Orgeln*, gleich den Altären, mit bemalten Flügeln zu versehen pflegte, zeigt die einzige, die in der Schweiz aus gothischer Zeit erhalten geblieben ist, die Orgel in *Notre-Dame de Valère* bei *Sitten*. In Basel erhielt 1474 der Maler *Johannes Balduff* den Auftrag, die Flügel der Orgel im Münster zu malen, die später durch die jetzt noch in der öffentlichen Kunstsammlung vorhandenen Holbeinischen Flügel ersetzt wurden. *D. A. Fechter*, Das Münster zu Basel, herausgegeben unter Mitwirkung der antiquarischen Gesellschaft zu Basel. 1850. S. 26.

liken pflegten die Geistlichen ihre Sitze in der Apsis einzunehmen, auf den steinernen mit Polstern und Teppichen belegten Bänken, die sich zu beiden Seiten der bischöflichen Kathedra dem Chorrund anschlossen. Indessen mögen Aenderungen schon frühe eingetreten sein, insbesondere in Klosterkirchen, wo es sich um die Unterbringung einer grossen Zahl von Religiosen handelte. So zeigt schon der Grundriss des Klosters S. Gallen vom Jahre 830 die Sitze für die psallirenden Brüder (formulae) in das Querschiff verlegt. Ohne Zweifel jedoch entbehrte diese Einrichtung vorerst einer künstlerischen Ausstattung. In dem S. Gallischen Plane z. B. erscheinen die Sitze als einfache Bänke, die in den Querflügeln vereinzelt, in der Vierung in zwei durch einen mittleren Gang getrennten Reihen hinter einander aufgestellt sind.

Eigentliche Chorstühle, so wie sie in der gothischen Epoche allgemein üblich waren, scheinen erst um die Mitte des XIII. Jahrhunderts aufgekommen zu sein.[1]) Jetzt nämlich wurden die Sitze in der Längenachse der Kirche aufgestellt, an den Wänden des Altarhauses, oder längs der Chorschranken, wo sie sich zu beiden Seiten des Hochaltars in einer langen Folge, meist in doppelter, zuweilen auch in vierfacher Reihe bis in die Vierung des Querhauses und noch über dieselbe hinaus bis ins Hauptschiff fortsetzen. Diese letztere Anordnung scheint namentlich in den Cistercienserkirchen üblich gewesen zu sein, so in Hauterive und Cappel, wo die doppelte Folge der Chorstühle erst vor den östlichen Vierungspfeilern beginnt und sich alsdann in Hauterive bis zum ersten, in Cappel bis zum zweiten Pfeilerpaare des Hauptschiffes erstreckt. Die südliche Folge (chorus abbatis, latus praepositi) nahm der Abt mit der einen Hälfte der Mönche, die nördliche (chorus prioris, latus decani) der Prior mit den übrigen Conventualen ein. Die einzelnen Reihen sind stufenförmig hinter einander erhöht, die vorderen Sitze (bassae formae) nach dem Chore durch eine Brustwehr mit den darauf befindlichen Betpulten abgegrenzt. Dieselbe Einrichtung zeigt die Rückwand für die dahinter befindliche Folge der Hochstühle (alta forma), die ihrerseits in der Regel eine reiche Bekrönung vermittelst weit über die Rückwand vorragender Baldachine erhielten. Jeder Platz ist von den folgenden durch Armlehnen getrennt, und zwar gewöhnlich durch doppelte, die niedrigen zum Gebrauch beim Sitzen, die höheren zur Bequemlichkeit

---

[1]) Vgl. über die Chorstühle: die ausführliche Abhandlung von *Jourdain* und *Duval*: Histoire et description des stalles de la cathédrale d'Amiens (Mémoires de la société des antiquaires de Picardie. Tome VII. Amiens. 1844. p. 81 u. ff.). *Riggenbach*, Die Chorgestühle des Mittelalters vom XIII. bis XIV. Jahrhundert in *v. Quast* und *Otte's* Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst. Bd. II. Leipzig 1858. S. 161 u. ff. und *Otte*, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie. 4. Aufl. Leipzig 1868. S. 197 u. f.

beim Stehen bestimmt. Die Sitze selbst sind zum Aufklappen eingerichtet und auf der unteren Seite mit den sogenannten Misericordien versehen, kleine Consolen mit Figuren oder Masken geschmückt und dazu bestimmt, den älteren oder gebrechlichen Capitularen während der zum Stehen vorgeschriebenen Zeit der Chorstunden eine halb aufrechte Stellung zu ermöglichen.[1])

Natürlich dass es bei dieser allgemeinen Gliederung des Ganzen sein Bewenden nicht hatte. Zu den architektonischen Zierden, die man den einzelnen Gliedern zu Theil werden liess, kam schon früh ein reicher Schmuck mit Ornamenten und bald auch eine Mannigfaltigkeit figürlicher Darstellungen. Schon die ältesten Werke dieser Gattung, welche die Schweiz besitzt, die aus dem XIII. Jahrhundert stammenden Chorstühle der Kathedrale von Lausanne, von denen leider, seit sie 1823 von ihrem ursprünglichen Standorte entfernt, nur noch zwei Reihen von je fünf Hochstühlen nach dem Schlosse Chillon gerettet worden sind, zeigen einen reichen Schmuck von figürlichen und ornamentalen Motiven. Ueber dem mit Blättern geschmückten Schräggesimse, welches den oberen Abschluss bildet, sind die Hochwände mit Spitzbögen gegliedert. Schlanke Halbsäulen mit Kelchkapitälen und Schaftringen tragen diese Blenden, zwischen denen Dreipässe mit Büsten oder Blattwerk die dreieckigen Zwickel füllen. Die Sitzgriffe sind theils spiralförmig, theils als Menschen- und Thierköpfe gebildet. Die Fronten, welche den seitlichen Abschluss der Reihen bilden, in ihrer oberen Hälfte durchbrochen und mit Ausnahme der Einen, die als kraftvolles um einen Vogel sich rankendes Blattgewinde erscheint, mit je zwei Statuen ausgesetzt, Gestalten von übermässiger Schlankheit mit süss lächelnden Gesichtern, einen Bischof, Heilige und Engel mit Weihrauchfässern darstellend. Von den beiden Reliefs, welche an den unteren Theilen dieser Schmalfronten erhalten sind, zeigt das Eine unter den Gestalten zweier Schwinger die im Mittelalter häufig vorkommende Darstellung des von der Phillis gerittenen Aristoteles, die Andere einen Ritter zu Fuss, der sich in Gegenwart einer flehentlich nahenden Figur als S. Martinus zu erkennen giebt. Die Ausführung dieses Gestühles aus Eichenholz ist derb, selbst roh, aber das Ganze doch von kraftvoller, reicher und malerischer Wirkung.[2])

---

[1]) Das Nähere hierüber bei *Jourdain* und *Duval* a. a. O. S. 91 u. f. 105 u. f.

[2]) Abbildungen dieser Chorstühle, die jetzt in der Schlosskapelle von Chillon stehen, bei *Didron*, Annales archéologiques. Vol. XVI. 1856. zu p. 49 und 64. Ueber Aristoteles und Phillis a. a. O. Vol. III. p. 13. VI. p. 145 u. f. *Schnaase*, Gesch. der bild. Künste. IV. S. 271 Note 4. Der Lay d'Aristote, aus welchem diese Scene entnommen ist, findet sich u. a. abgedruckt bei *Barrazan*, Fabliaux et contes des poètes françois des XI—XV siècles, tirés des meilleurs auteurs. Bd. III. Paris 1808. p. 96 u. ff. *Kinkel*, Mosaik zur Kunstgeschichte S. 220 kennt dieselbe Darstellung an einem Kapitäle im Chor von *Romainmotier*.

Einfachere, aber sehr zierliche Werke sind die Chorstühle in der Franciskanerkirche zu Freiburg. Die Hochwände sind auch hier mit dünnen durch mehrere Schaftringe unterbrochenen Halbsäulen belebt und die dreieckigen Zwickel zwischen den verbindenden Spitzbögen mit kräftigen Blattornamenten gefüllt. Ein schmuckloses Kranzgesimse bildet den krönenden Abschluss.[1]) Ein drittes Chorgestühl mit frühgothischen Zierden befindet sich in der Klosterkirche von Cappel im Canton Zürich. Die Sitze sind schmucklos und von einer einfachen Schräge überragt, die Schmalfronten dagegen mit Maasswerken, eleganten Blattgewinden und theilweise mit frei über der unteren Brüstung vortretenden Figuren verziert, unter denen die eines Löwen, der seine Jungen beleckt, eine ganz mustergültige Stilisirung zeigt. Oestlich sind beide Reihen mit den in einiger Entfernung von ihnen stehenden Chorpfeilern durch einen hölzernen Spitzbogen verbunden, der jedesmal sammt seiner giebelförmigen Bekrönung von zwei gebückten Gestalten getragen wird.[2])

Ebenfalls den frühgothischen Stil zeigen die einfachen Chorstühle in S. Leonhard zu Basel[3]) und der Dominikanerkirche in Bern, welche Letzteren wahrscheinlich um 1300 von dem Zimmermeister Rudolf Rieder, und zwar, wie der Vertrag bestimmte, nach dem Muster der Chorstühle in der Dominikanerkirche zu Freiburg im Breisgau verfertigt wurden.[4])

An diese ebengenannten älteren Werke reiht sich nun, ohne dass eine ähnliche Suite aus der Zwischenzeit bekannt oder erhalten geblieben wäre, die grosse Zahl der spätgothischen Chorgestühle. An ihrer Spitze steht dasjenige im Basler Münster, einfach im Aufbau, indem sich die Verdachung (dais) der hinteren Sitzreihe auf eine glatte bloss mit einem Zinnenkranze bekrönte Schräge beschränkt, dagegen sehr reich mit Bildwerken versehen, welche die kielbogigen Blenden an den Hochwänden, die Misericordien und die Knäufe und Stützen der Sitzlehnen schmücken.[5]) Hier, in diesen Scul-

---

[1]) Abgebildet bei *Didron* a. a. O. Bd. XVI., wo diese Chorstühle S. 54 fälschlich als in der Kathedrale stehend angeführt werden.

[2]) Abbildungen in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellsch. in Zürich. Bd. III. Heft 1. Taf. II.

[3]) An dem Kranzgesimse der nördlichen Reihe liest man die folgende in Minuskeln eingegrabene Inschrift: „ernst ob dem altar, licht in dem kor, das ist unser labor“.

[4]) Letztere sind nach Aussage des Herrn Amtsnotar *K. Howald* in Bern, dem ich die Kenntniss dieser Urkunde verdanke, noch vorhanden. Ihr Stil stimmt mit dem der Berner Chorstühle überein und sie stehen jetzt, allerdings schlimm modernisirt und der Seitenlehnen beraubt, in der nahe beim Denkmal des Berthold Schwarz befindlichen Franciskaner(?)-Kirche.

[5]) Ansicht und Details in der Beschreibung der Münsterkirche und ihrer Merkwürdigkeiten in Basel. Basel 1842. Jetzt sind diese Chorstühle getrennt von ein-

pturen, zu denen noch die Statuetten von Bischöfen, Aposteln und Propheten an den äussersten Schmalfronten kommen, zeigt sich zum ersten Male der phantastische Humor und der derbe Spott, der ohne Rücksicht auf die Heiligkeit des Ortes bald mit Bildern aus der Thierfabel, bald mit Anspielungen auf zeitbürtige Schwänke, mit Karrikaturen, ja selbst obscönen Bildern die Schwächen und Laster des geistlichen Standes geisselt.[1]) Besonders reich sind mit Darstellungen solcher Art die oberen Wandflächen der hinteren Sitzreihen geschmückt. Man sieht da neben einer ganzen Auswahl von Zwittergestalten ein Scheusal, halb Teufel, halb Vogel, der eine mit Mönchen bepackte Hutte auf seinem Rücken trägt; die Fabel vom Fuchs und dem Storche, die sich gegenseitig als Gastgeber vexiren, einen Bischof mit Weihkessel und Wedel in das Hintertheil einer geflügelten Bestie endigend; Nonne und Mönch, beide wieder halb Thier, zum Reigen verbunden, zu welchem ein Unhold das Glockenspiel schlägt. Aehnliche Vorstellungen schmücken die Knäufe der Sitzlehnen und die Misericordien; hier sieht man zwei raufende Spieler, ein badendes Päärchen, das bekannte Spottgebilde auf die Juden: zwei Hebräer, die an einem Mutterschweine saugen,[2]) Grimassen aller Art und Teufelsgestalten, endlich die friedlicheren Darstellungen der verschiedenen Monatsbeschäftigungen u. s. w.

Aehnlich, aber noch einfacher sind die wahrscheinlich von verschiedenen Händen geschnitzten Chorstühle im Dom zu Chur. Der figürliche Zierath beschränkt sich auf wenige Statuetten von Heiligen, die, von einer zierlichen Architektur von Kielbögen überragt, die hohen Schmalfronten schmücken. Die unteren Theile derselben, sowie die Flanken der vorderen Pult- und Sitzreihe sind mit einfachen Maasswerken verziert. Von anderen Details zeichnen sich die Knäufe der Lehnen durch die virtuose und kräftige Behandlung des gothischen Blattwerkes aus.

---

ander in drei Abtheilungen an beiden Enden des Querschiffes und am Fusse des Chorhauptes aufgestellt.

[1]) Vgl. über solche Darstellungen *E. Aus'm Weerth*, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Erste Abtheilung. Bildnerei. Bd. I. Leipzig 1857. S. 9. Andererseits mögen auch positivere moralische Absichten in dem S. 553 oben angedeuteten Sinne die Anbringung solcher Bildwerke veranlasst haben. Bezeichnend, möglicherweise, sind hiefür einige Stellen in *Caesarius von Heisterbach* Dial. miracul. Er zählt eine Reihe von Erscheinungen auf, unter denen der Versucher die Religiosen bei ihren Andachtsübungen zu stören pflegte: Dämonen, welche die Geberden der Mönche nachäffen, bald wieder erscheint der Böse in Gestalt eines Schweines, als Bär, Affe, als Bock oder Kröte u. s. w. (die betr. Stellen citirt bei *Dr. C. Meyer*, Der Aberglaube des Mittelalters und der nächstfolgenden Jahrhunderte. Einladungsschrift zur Promotionsfeier des Pädagogiums. Basel 1876). Wer erinnert sich dabei nicht an die genau mit solchen Vorstellungen übereinstimmenden Motive, die sich regelmässig an den Chorstühlen wiederholen?

[2]) *Otte*, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie S. 879.

Von den übrigen in der deutschen Schweiz erhaltenen Werken sind die 1484 datirten Chorstühle in der S. Oswaldskirche von Zug die zierlichsten. Sie wurden, laut dem Tagebuche des Magister Eberhard, um den Preis von 164 Gulden von dem Bildschnitzer Ulrich von Lachen verfertigt.[1]) Auch hier besteht die Bekrönung der Hochstühle aus einem glatten, weit ausladenden Kehldache. Astwerk und flotte Blattornamente umrahmen die Täfer. Die Sitzknäufe sind öfters mit Fratzen, die Misericordien dagegen ausschliesslich mit Blättern geschmückt. Von den Gestalten S. Oswalds und eines anderen Heiligen, die als freistehende Statuen in einer Umgebung von prächtigem Blattwerk die Stirnwände zu Seiten der Chortreppe schmücken, ist die eine in seltsam tänzelnder Haltung aufgefasst. Beide dagegen sind vortrefflich drapirt, die Köpfe reizend individuell und die Hände mit überraschendem Verständniss gebildet. Arbeiten, vielleicht desselben Meisters, vom Jahre 1486 sind die arg herunter gekommenen Chorstühle in der ebenfalls im Canton Zug, unweit Cham gelegenen Kirche von S. Wolfgang, die einzigen in den deutsch-schweizerischen Gegenden, die sich durch eine Bekrönung mit durchbrochenen Blattornamenten, Maasswerken und heraldischen Zierden auszeichnen. In Zürich sind in der Peterskirche eine ganze Reihe von Chorstühlen vereinigt, die 1527 nach Ausräumung der Kirchen bei der Reformation aus den Chören im Fraumünster, im Oetenbach, der Barfüsser- und Augustinerkirche hieher übertragen wurden; einfache spätgothische Werke ohne Bekrönungen, aber mit oft sehr reizenden Ornamenten versehen, mit Maasswerken, Blattranken und Spruchbändern, welche die oberen Theile des Wandtäfers füllen.[2])

In auffallendem Gegensatze zu diesen schlichten Werken deutscher Holzschnitzerei entfaltet sich in einer Reihe von welschen Arbeiten der ganze Prunk und Reichthum des spätgothischen Stils, so an den Chorstühlen von S. Nicolas zu Freiburg, die den Baurechnungen zufolge in den siebziger Jahren des XV. Jahrhunderts von dem Meister Antoine de Peney oder Despine verfertigt worden sind.[3]) Die Bekrönung der Hochstühle durch eine Folge von concav geschweiften Baldachinen, von gleich hohen Firstblumen überragt und mit üppigen Maasswerken gefüllt, macht den

---

[1]) Geschichtsfreund. Bd. II. Einsiedeln 1845. S. 99.

[2]) *S. Vögelin*, Das alte Zürich, Noten 122. 284 und 395. Diejenigen aus der Oetenbacherkirche tragen das Datum 1492. Reste ähnlicher Chorstühle befinden sich noch in der *Fraumünsterkirche*, andere in der ehemaligen Johanniter-Comthurei in *Küssnacht* (Ct. Zürich), in *S. Martin* zu *Chur* (aus dem ehemal. S. Nicolaus-Kloster in Chur stammend), zu *Basel* in der Dominikanerkirche (*Burckhardt* und *Riggenbach* S. 6) u. s. w.

[3]) *Blavignac*, Clocher de S. Nicolas, p. XX. 87. 111. Zu dem Ausdruck „formes" in den Baurechnungen vgl. *Jourdain* und *Duval* a. a. O. S. 98 u. f.

Eindruck des Ueberladenen ohne dennoch kräftig zu wirken. Darunter gliedern sich die Wände den Sitzen entsprechend mit schmalen rechteckigen Feldern, die, dreissig an der Zahl, mit ziemlich hart und handwerklich gearbeiteten Reliefgestalten geschmückt sind. Die Reihenfolge eröffnen die Darstellung Gott-Vaters, die Erschaffung Evas, der Sündenfall und die Vertreibung der Voreltern aus dem Paradiese; dann folgen abwechselnd in jedem Felde die Gestalten der Propheten und der Apostel mit Bandrollen, auf denen den Sätzen des Credo bei den Aposteln die vorbedeutenden Sprüche auf den Schriftbändern der Patriarchen und Propheten gegenübergestellt sind. Die Misericordien sind einfach consolartig, die Sitzgriffe dagegen mehrfach als Drachen, Löwen, Vögel u. dgl. gestaltet.

Dieselbe Anordnung, nur kräftiger und üppiger in der Behandlung des Einzelnen, zeigen die unter der Regierung des Abtes Johann IV. (1472—1486) verfertigten Chorstühle von Hauterive.[1]) Ausgezeichnet durch den wundervollen Ton des tiefbraunen Holzes, müssen sie in Verbindung mit dem bunten Spiele des Lichtes, das ehedem durch die Glasmalereien der Chorfenster ins Innere drang, einen pompösen Anblick geboten haben. Auch hier sind an den Hochwänden die Propheten und die Apostel in wechselnder Folge dargestellt; statt der Geschichte der Voreltern dagegen die Anbetung der Könige, zwei heilige Aebte und Gott-Vater mit dem todten Heiland auf seinem Schoosse. Die Misericordien und Sitzknäufe sind mit Masken, Fratzen und Thieren geschmückt und die Lesepulte, deren je zwei auf den beiden vorderen Brüstungen sich erheben, von den Emblemen der Evangelisten getragen.

Werke gleichen Stils, ebenso stattlich, mit prachtvollen Baldachinen und den regelmässig wechselnden Gestalten der Propheten und der Apostel geschmückt, sind die Chorstühle in den Freiburgischen Kirchen zu Estavayer (S. Laurent) und Romont und diejenigen in der Pfarrkirche von Moudon im Canton Waadt. Diejenigen von Stäffis wurden, nach dem an denselben angebrachten Wappen zu schliessen, unter der Regierung des Bischofs Aymon de Montfaucon von Lausanne (1491—1517) verfertigt, dessen Beiträge ohne Zweifel das Zustandekommen dieser Werke beförderten.[2]) Eigenthümlich ist hier, wie an den Chorstühlen von Moudon, der Schmuck der Misericordien mit allerlei Werkzeugen und Utensilien. In Estavayer und Romont endlich sind ausserdem noch die hölzernen Dreisitze für den

[1]) *v. Mülinen*, Helvetia Sacra, I. S. 179 ohne Citat.

[2]) Ein zweites, ebenfalls mit der Mitra bekröntes Wappen giebt sich als dasjenige des Claude d'Estavayer, zu Anfang des XVI. Jahrhunderts Dompropst zu Lausanne (*v. Mülinen* a. a. O. S. 225) zu erkennen. Ueber die Chorstühle von *Moudon* hat *Prof. H. O. Wirz* eine ausführliche Beschreibung in dem Blatte „Écho de la Broie", Moudon, April 1875 veröffentlicht.

Messe lesenden Priester und seine Ministranten erhalten. Derjenige von Romont mit einer reichen Baldachinarchitektur von naturalistisch gebildeten Astungen und den Reliefgestalten der Madonna zwischen dem Evangelisten Johannes und dem hl. Laurentius trägt die Jahreszahl 1515. Einfachere Stühle sieht man in der deutschen Kirche zu Murten. Die Rückwände ohne Bekrönung, sind in ihrer ganzen Höhe mit Maasswerken geschmückt, in deren Mitte ein Medaillon ein farbiges Wappen oder die Gestalten von Heiligen umschliesst. Diese Sitze wurden laut den beigeschriebenen Daten in den Jahren 1495 und 1498 verfertigt.

In Genf bestellte das Capitel von S. Pierre im Jahre 1414 bei dem Meister Jean Prindal die Chorstühle für die Kathedrale. Sie sollten nach dem Muster derjenigen in der Minoritenkirche von Romans in der Dauphiné verfertigt werden, nur mit dem Unterschiede, dass, während die Bildwerke dieser die Legende des hl. Franciscus zum Gegenstande hatten, die für Genf zu beschaffenden mit Scenen aus der Geschichte des hl. Petrus zu schmücken wären.[1]) Diese Werke sind nicht mehr vorhanden, denn die elf Chorstühle, die gegenwärtig in dem südlichen Nebenschiffe der Kathedrale stehen, sind weder dem Stile noch ihrem bildlichen Inhalte nach mit den in jenem Vertrage bedungenen zu identificiren. Arbeiten, vermuthlich aus der Spätzeit des XV. Jahrhunderts, sind sie mit einer einfachen aber wirksamen Bekrönung von Baldachinen versehen, die Hochwände in schmale Felder getheilt, deren jedes unter einem gedrückten Kielbogen abwechselnd die Reliefigur eines Propheten und eines Apostels und das Letzte die Gestalt der Erythraeischen Sibylle enthält, derbe Erscheinungen mit schlaffen Gewändern und von gewaltigen Schriftbändern umwallt, auf denen die Sätze des Credo und die entsprechenden alttestamentlichen Prophezeiungen verzeichnet sind. Aehnliche Stühle, 16 an der Zahl, jedoch der Bekrönungen beraubt, befinden sich in der Kirche S. Gervais.[2])

Schmuckvoller und bedeutender sind die 1509 datirten Chorstühle in der Kathedrale von Lausanne, die letzten wohl, unter den noch er-

[1]) Memoires et documents de la société d'hist. et d'archéol. de Genève. Vol. IV. p. 54.

[2]) Ueber die Chorstühle von S. Peter und S. Gervais cf. Mémoires et documents IV. 118. VI. 144—150. Mit Abbildung der Ersteren. *Galiffe*, Genève historique et archéologique. 203 u. f. *Archinard*, Les édifices religieux de la vieille Genève, p. 228—235. *Blavignac* (Mém. et doc. VI. p. 143) hält diese beiderseitigen Chorstühle für Reste eines ursprünglichen Ganzen und schliesst aus dem mehrfach an denselben vorkommenden Wappen, in dem er dasjenige der Stadt Florenz erkennt, sie hätten ehedem in der einer Colonie von Florentinern zugehörigen und 1831 zerstörten Kapelle Notre-Dame-du-Pont oder Notre-Dame-des-Florentins in der Unterstadt gestanden. Vgl. dagegen und gegen eine andere Hypothese *Galiffe* S. 204.

haltenen, die in gothischem Stile gearbeitet wurden. Der Standort, den sie früher eingenommen, ist unbekannt; gegenwärtig sind sie in drei Doppelreihen an der Langwand des südlichen Seitenschiffes placirt. Ihre Bekrönung mit einer Folge von übereck gestellten und concav geschweiften Tabernakeln erinnert an die der Chorstühle von Freiburg, nur mit dem Unterschiede, dass hier, in Lausanne, diese Architekturen viel reicher und stets wechselnd mit virtuos geschnitzten Verästungen, Blumen, Rankengewinden und dergl. geschmückt sind. An den Hochwänden erscheinen nach üblicher Weise die markigen Relieffiguren der zwölf Apostel, jeder mit einer Bandrolle versehen, auf welcher — hier zum ersten Male in Capitalschrift — die Sprüche des Credo verzeichnet sind. Ausserdem sieht man zweimal die lebensvolle Porträtgestalt des Bischofs Aymon de Montfaucon, der kniend das eine Mal von Johannes dem Täufer und S. Benedict der hl. Katharina, und dann wieder durch sechs ritterliche Heilige von der thebäischen Legion der Madonna empfohlen wird. Die Misericordien und die Sitzgriffe sind hier, wie an den genferischen Chorstühlen, zum Theil mit launigen und sogar mit lasciven Vorstellungen geschmückt.[1] An den Schlussfronten sind oben als freistehende Statuen hier Adam und Eva und gegenüber zwei Engel jeweilig mit dem bischöflichen Wappen dargestellt, darunter als Reliefs die Verkündigung an die Hirten und die Gestalt eines Propheten. Von den Schmalfronten der vorderen Reihe ist nur noch die eine mit einem Relief, die Anbetung der Könige darstellend, geschmückt.

FÜNFTES KAPITEL.

DAS GOTHISCHE HANDWERK.

SCHLUSS.

Oft sind es kleine Züge, Aeusserungen, scheint es, untergeordneter Art, die einen tieferen Einblick in den Grund der Ereignisse und Zustände des Lebens eröffnen, als die grossen Handlungen, von denen die Geschichte in erster Linie eine Kunde bewahrt. — Auch die Kunstgeschichte hat Stellen, wo wir das Kleine berathen, sei es, um daraus die Wechselwirkung zwischen den mannigfaltigen Zweigen des Schaffens, sei es, um die

[1]) Eine einlässliche Beschreibung der Chorstühle von Lausanne findet sich in einer Broschüre von *F. N. Le Roy*, Une visite à la cathédrale de Lausanne. Les stalles. Genf (ohne Jahreszahl).

Pfade zu entdecken, welche die verschiedenen Stadien der Kunst in ihrem Auf- und Niedergange verbinden.

Als im XVI. Jahrhundert mit Dürers und Holbeins Nachfolgern die alte deutsche Malerei zu Grabe ging, da konnte es scheinen, als harrte dieses Schicksal der heimischen Kunst überhaupt; und dennoch giebt es der Zeugnisse viele, die nach wie vor zum Preise der deutschen Kunst und heimischen Schaffens zu nennen sind. Wer kennt sie nicht, die reizenden Werke der Kleinmeister, diese launigen Kupferstichblättchen, in denen sich eine ächt volksthümliche Weise mit den Formen und Vorstellungen des klassischen Stils verbindet, die markigen Holzschnitte und die farbenprangenden Glasmalereien; den Aufschwung der handwerklichen Künste, die jetzt im profanen Dienste so Tüchtiges leisten und, Alles verklärend, das Haus zur Stätte edlen Seins und Geniessens erheben! Gewiss jene Zeit hatte den Untergang der Künste nicht zu betrauern; der Gegensatz zu der goldenen Epoche des XVI. Jahrhunderts bestand nur darin, dass die Gebiete, auf denen die nationale Kunst ihr Höchstes leistete, andere geworden waren: statt der monumentalen Schöpfungen sind es die Erzeugnisse kleinkünstlerischen und handwerklichen Fleisses, welche den Ruhm der Deutschen weit über das XVI. Jahrhundert hinaus erhielten. Man sieht, wie nöthig die Betrachtung dieser kleinen Schöpfungen ist, soll nicht mit Stillschweigen eine Epoche rühriger Schaffens übergangen werden.

Aber diese Vorliebe für das kleine bürgerliche Schaffen und, was damit zusammenhängt, der Zug zum Handwerke, ist nicht bloss bezeichnend für die Nachblüthe der deutschen Kunst, sondern es hat dieselbe Richtung schon viel früher die Ausbildung und die ganze Entwickelung desjenigen Stiles bedingt, der insgemein für die idealste Verkörperung des mittelalterlichen Geistes gilt.

Jahrhunderte waren vergangen, bevor man die endgültige Lösung des Problems, die gewaltigen Binnenräume der christlichen Cultusbauten zu überwölben, gefunden hatte. Im XII. Jahrhundert erfolgte sie zuerst in den volksreichen Städten des mittleren und nördlichen Frankreichs. Aus der bedingten Form der altchristlichen Basilika und dem schwerfälligen Organismus romanischer Bauten ist ein System entstanden, in dem sich die schärfste Berechnung des Verstandes mit der höchsten Kühnheit der Phantasie vermählt.

Und man hat mit Recht die tonangebenden Schöpfungen der Gothik zu den höchsten Leistungen der Kunst gezählt. Der Anblick dieser Dome mit den gewaltigen Thürmen, dem überall wuchernden Schmucke; der Eindruck des Inneren wieder mit seinen kühn gewölbten Hallen, wo nichts an die irdische Schwere erinnert und Alles, umflossen vom bunten Dämmer-

scheine, den Blick nach oben lenkt, dieser Eindruck hat etwas zauberisch Fesselndes und leicht giebt sich die Phantasie dem Fluge hin, dass nur das Streben nach dem Idealen, die Lust an luftig hohen, den Himmel erstürmenden Bauten diese Werke errichtet habe.

Allein Gemüthsregungen schaffen keine Bauweise, und die Gothik ist, wie jeder andere Stil, nicht bloss der Ausdruck einer beliebigen Stimmung, sondern ebenso sehr die Forderung bestimmter Bedürfnisse, Schluss und Ziel eines längst vorangegangenen Entwickelungsprocesses. So war der Spitzbogen wohl ein Mittel, um den höchsten Ausdruck kühnen Emporstrebens zu erreichen; sein ritterlicher Schwung, das jähe Herauswachsen aus den mannigfaltig geformten Stützen, die perspectivischen Reize, die er in Verbindung mit Seinesgleichen und einem luftigen Gerüste von Pfeilern und weit durchbrochenen Wänden bietet, das Alles trägt in hohem Grade zu der specifischen Wirkung gothischer Bauten bei. Und dennoch wäre es ein Irrthum, wollte man glauben, dass ästhetische Gründe allein seine Aufnahme bedingt hätten. Der Werth des Spitzbogens in der Gothik — auch die vorangehende Epoche des sogenannten Uebergangsstiles hatte ja den Spitzbogen gekannt — besteht vielmehr darin, dass er eben jetzt aus seiner früheren, bloss formalen Bedeutung heraustritt, und statt dessen mit allen seinen technischen und constructiven Vortheilen verwendet wird.

Aber man kann noch weiter gehen, und geradezu behaupten, dass das gothische System, und zwar in speciellem Gegensatze zu der unmittelbar vorher geübten romanischen Bauweise, als ein vorzugsweise durch technische Ziele geleitetes zu betrachten sei.

Bekanntlich waren die Träger des romanischen Stiles noch vorzugsweise die Geistlichen, oder doch mit den höheren Stufen der Bildung Vertraute gewesen. Die Beschäftigung mit der Kunst gehörte mit zu den Forderungen, welche die Universalität des früheren Mittelalters an ihre Träger stellte, und mehr als eine Kunde giebt es, dass hohe Kirchenfürsten sogar als Baukünstler eine umfassende Thätigkeit entfalteten. Diese Solidarität gelehrten Wissens und künstlerischen Schaffens erklärt es, dass wir in den Monumenten romanischen Stiles noch immer zahlreiche antike Erinnerungen gewahren und dass diese Bauten, trotz vieler Mängel, die sich in technischer Hinsicht zu erkennen geben, durch schöne Einzelnheiten, durch originelle Dispositionen und eine im Allgemeinen vorzügliche Wirkung der Verhältnisse sich auszeichnen.

Eine andere Sachlage bedingten die grossen Unternehmungen, die in der Grenzscheide des XII. und XIII. Jahrhunderts erfolgten. Wieder galt es, die alten Kirchen theils von Grund aus zu erneuern, theils dieselben durch Zuthaten zu verschönern, in denen mit Eifer alle die seit-

her erworbenen Erfahrungen verwerthet wurden. Auch profane Bauten fing man an mit reicheren Mitteln zu schmücken und dazu kam die zunehmende Kenntniss der in Frankreich mit dem ganzen Einsatze technischen Könnens und Wissens entwickelten Gothik. Die Folge war, dass dazu die bisherigen Kräfte nicht mehr hinreichten, und mehr und mehr die Uebung der Baukunst eine specielle Praxis, die dauernde Aushülfe berufsmässig geschulter Leute erforderte. Im XIII. Jahrhundert, das steht wohl fest, ist die Baukunst ausschliesslich Sache weltlicher Meister geworden.

Aus diesem neuen Zusammenhange eben erklären sich eine Reihe von Eigenthümlichkeiten, welche im schlimmen wie im guten Sinne für die Zukunft des gothischen Stiles maassgebend geworden sind. In Frankreich hatte, wie wir sahen, die Gothik ihren Ursprung genommen, und dort auch muss man ihre Schöpfungen betrachten, will man diesen Stil in seiner idealsten Ausbildung kennen lernen, seine höchste, aber freilich nur kurze Blüthe, denn bloss so lange hat das goldene Zeitalter der Gothik gewährt, als die Nachwirkungen des älteren Stiles die ihr innewohnenden Tendenzen zu mildern und ein ohnedies zu technischer Routine geneigtes System vor handwerklicher Ausartung zu bewahren vermochten. Diese Ausartung liess nicht lange auf sich warten, denn eine gewisse Einseitigkeit lag schon in der ersten Ausbildung des baulichen Systems überhaupt. Sie zeigt sich in der Täuschung über die wahre Bedeutung der Massen, denn, schaut man unbefangenen Sinnes diese hohen und weit gespannten Gewölbe, wie sie nur von wenigen und dazu noch unverhältnissmässig schwachen Stützen getragen werden, so lässt sich nicht bestreiten, dass hier ein Spiel mit Wagnissen getrieben wurde, die den Regeln einer wirklich künstlerischen Gesetzmässigkeit widersprechen, wenn nicht sogar den Beschauer ein Zweifel an der Existenzfähigkeit dieser Bauten beschleicht. Das Auge sieht eben nur die eine Hälfte der stützenden Glieder, während die andere Hälfte, die nothwendige Ergänzung des Inneren, die Strebepfeiler und Strebebögen erst der draussen Stehende gewahrt, hier aber ohne den Zusammenhang zu entdecken, der zwischen dieser übermächtigen Gegenwirkung und dem Organismus des Inneren besteht. Es ist vor Allem das mechanische Gleichgewicht der Kräfte, welches an diesen Bauten imponirt, das ästhetische Gleichgewicht dagegen, das auf einem harmonisch wirkenden Gesammteindrucke beruht, ist zumal in den späteren Bauten mehr als einmal preisgegeben.

Aber diese Richtung, die nun einmal in dem Wesen des Stiles lag, und sich in demselben Maasse verschärfte, als die eigenartigen Consequenzen der Gothik sich zu entfalten begannen, diese Richtung zeigt sich nicht bloss in dem allgemeinen constructiven Gerüste, sondern wir finden denselben Hang zu einer überhandnehmenden Hintansetzung der functio-

nellen und stofflichen Begriffe in der Behandlung des Einzelnen, in der Wahl und Anordnung der baulichen Gliederungen und der Ausbildung ihrer schmückenden Theile.

In den ersten französischen Bauten herrscht noch eine vollkommen ebenmässige Vertheilung der verticalen und horizontalen Gliederungen. Die Triforien z. B., diese kleinen und schmalen von Säulen getragenen Bogengänge, die sich zu beiden Seiten des Mittelschiffes über den Archivolten hinziehen und so wirksam zur Unterbrechung der einseitig emporstrebenden Verhältnisse beitragen, sind eine specifisch französische Erfindung. Dasselbe künstlerische Gleichgewicht, ein ruhiges Abwägen und eine milde Versöhnung zwischen dem horizontalen und dem verticalen Principe zeigt die Gliederung der Façaden: deutlich ist der Unterbau durch die mit Giebeln bekrönten Portale markirt; es folgt dann, einem Kranze von Lichtern und tiefen Schatten vergleichbar, eine luftige Galerie; sie nimmt die ganze Breite der Façade ein, auf der sich, von dem mächtigen Radfenster durchbrochen, der Mittelbau erhebt, flankirt von den Thürmen, die rasch verjüngt und leicht emporstrebend ihre Kronen zum Himmel erheben.

Vergleicht man damit einen Bau aus der reiferen Epoche des gothischen Stils, die Façade des Cölner Domes z. B., so fällt hier sofort die Preisgebung eines jeglichen Unterschiedes zwischen den activen und passiven Theilen auf. Da ist nichts zu gewahren, was dem Auge einen Ruhepunkt, einen Halt in dem jähen Zuge zum Himmel böte. Alles strebt einseitig empor, Verticale an Verticale, höchstens dass hie und da ein Spitzgiebel die einzelnen Etagen bekrönt; allein auch diese weisen nach oben, zu den mächtigen Pyramiden, in denen sich endlich die jähe Kraft dieser Bauten erschöpft.

Gewiss, der Sinn, der das Symbolische liebt, wird solche Schöpfungen über Alles lobpreisen, und eine originelle Grossartigkeit ist denselben in der That nicht abzusprechen; nur möge man darin nicht den höchsten Ausdruck künstlerischen Schaffens erkennen, die gothischen Architekten sind eben doch mehr Techniker als Aesthetiker gewesen.

Und dasselbe gilt, wenn wir die Zierden dieser Bauten betrachten. Schon die Fülle derselben, die bis zum Ueberschusse, bis zur Verschwendung nicht selten sich steigert, ist bezeichnend und entspricht so recht dem zünftigen Geiste, dem die Gothik ihren Ursprung und ihre Ausbildung verdankte. Nicht die geniale Anordnung des Ganzen, ein Drang zum Grossen, das Schalten und Walten in freien und mächtigen Zügen bilden den Inbegriff des handwerklichen Schaffens, sondern die Lösung schwieriger technischer Probleme und die saubere und liebevolle Ausführung im Einzelnen ist es, was diesen bürgerlichen Meistern als die höchste

Aufgabe der Kunst erschien. Daher eben die Lust an ausführlichen Decorationen, die unendliche Sorgfalt und der rührende Fleiss, der das Kleinste noch schmückt, selbst da wo das Auge den Aufwand kaum mehr gewahrt. So erklärt sich ferner das Vorherrschen von immer wiederkehrenden Regeln, von Motiven, die nicht die Phantasie des Künstlers, sondern die Gewohnheit des Constructeurs und des Technikers bestimmte. Dieselben constructiven Formen, die bereits in grösserem Maassstabe in den baulichen Hauptmassen vorliegen, sie finden sich wieder als Theile der decorativen Ausstattung; denn, löst man den Schmuck dieser Bauten in seine Bestandtheile auf, und vergleicht man die Blenden an den Mauern mit den Maasswerken der Fenster und Balustraden, die Fialen der Streben mit den Wimpergen und Tabernakeln, welche die Statuen an den Portalen und im Inneren bekrönen, so finden sich hier wie dort im Grunde genommen dieselben Elemente, die sich alle aus dem Kreise und dem Dreieck construiren lassen, und mit diesen Motiven werden nun die Flächen gegliedert, gleichviel, ob sie geschlossen oder durchbrochen seien, wo immer ein Raum für die decorative Thätigkeit geblieben ist, da wird er zur Anbringung solcher Spitzgiebel und Maasswerke benutzt.

Das waren die Folgen eines Systems, das auf rein mechanischem Boden fusste, das die Ziele des Schaffens in technisches Können und die Regeln der Kunst in ein Spiel mit Recepten und geometrischen Formen verlegte. Aehnliches ist aber auch auf dem Gebiete der Schwesterkünste zu beobachten. Eine höhere Ausbildung, in dem Sinne wie sie das klassische und das moderne Zeitalter sahen, hat weder die Plastik noch die Malerei in der spätgothischen Epoche gefunden. Sie beide behaupteten nur einen dienenden Rang neben der tonangebenden Baukunst, die ihre Formen und Farben spendenden Genossinnen in enge Fesseln schlug und sie zur Zersplitterung eines ohnehin nur decorativen Schaffens zwang. So hatten die Bildner wohl die zahllosen Nischen, welche das gothische Gebäude an Pfeilern, Wänden und Portalen zeigt, mit Statuen und kleineren Gruppen zu schmücken; allein das waren Zierden, keine grossartigen Werke, denn thatsächlich war solchen kein Raum geboten inmitten der einseitig verticalen Bewegung, in den tief gekehlten und schmalen Gliederungen des gothischen Stils. Eine Gelegenheit zu ausführlichen und zusammenhängenden Compositionen war nur dann geboten, wenn es sich um die Ausführung von selbständigen Werken handelte, in den grossartigen Schnitzaltären besonders; aber der Stoff, der dazu diente, war das unedle Holz, nicht geeignet zur monumentalen Wirkung, und hier so wenig als in der steinernen Plastik ist eine Befreiung von der übermächtigen Herrschaft der Architektur zu gewahren.

Nicht minder verhängnissvoll war die Entwickelung des gothischen

Systems für die Malerei. Die compacte Geschlossenheit romanischer Bauten hatte die Ausführung grosser zusammenhängender Bilderserien in hohem Grade begünstigt. Die Gothik umgekehrt, die danach strebt, die Wände und Flächen so viel wie möglich zu durchbrechen, verweist entweder die Malerei aus ihrem Verbande; sie zwingt den Meister, sein Bestes im Kleinen, in Miniaturen, in Tafelgemälden u. s. w. zu leisten, oder sie würdigt diese freieste unter den Künsten zu einer rein decorirenden Thätigkeit, zur Glasmalerei herunter. Als solche verwiesen auf die geringen Hülfsmittel einer gebundenen Technik, unter dem Drucke völlig veränderter Gesetze, welche die Natur des Stoffes — des leuchtenden, durchsichtigen Glases — für Formen und Farben bedingte, gebunden endlich an die beengenden Schranken, die Stil und Structur der umgebenden Theile ihr auferlegten, entartet auch sie im Streben nach falschem Effect.

Und dennoch wäre es Unrecht, wollte man einseitig diese schlimmen Consequenzen der gothischen Kunstrichtung betonen, ohne die besseren Seiten zu würdigen, die ebenso sehr als specielle Ergebnisse derselben zu betrachten sind. So zeigt schon ein Blick auf eine gewisse Klasse der architektonischen Werke, dass selbst die letzten Zeiten bedeutender Leistungen fähig waren. Freilich sind das keine grossartigen monumentalen Schöpfungen, sondern die Architektur, will man ihr Bestes aus dem Zeitalter der Spätgothik nennen, sie hat es dem zünftigen Steinmetzenhandwerk zu verdanken: die Kanzeln und Sakramentshäuschen, die kunstreichen Priestersitze und Taufbecken, die öffentlichen Brunnen und welches alle diese anmuthigen Zierwerke sind. Hier ist mehr als einmal wirkliches Genie zu erkennen, herrscht Sinn für edle organische Verhältnisse und lässt sich, in Anbetracht der decorativen Bedeutung, welche die meisten dieser Werke besitzen, auch die Berechtigung eines gewissen Ueberschusses von spielenden Zuthaten, barocker Formen und seltsam verwickelter Constructionen nicht bestreiten.

Aehnliche Erfolge haben die übrigen Künste aufzuweisen, auch diese freilich meist nur aus dem Gebiete der kleinen, mehr handwerklichen Production. Es zeigen diess namentlich die prächtigen Schnitzaltäre; sie gehören wie die Chorstühle und andere Werke dieser Art zu den vorzüglichsten Leistungen der spätgothischen Bildnerei. Dass ferner die Glasmalerei in derselben Epoche gerade durch das Aufkommen einer Gattung von liebenswürdigen Schöpfungen, der Kabinetstücke, einen erneuten Aufschwung empfing, ist nicht bloss eine Folge des gesteigerten Luxus, sondern ebenso sehr aus der Vervollkommnung des Technischen zu erklären.

In Allem, man sieht es, tritt der Sinn für das wahrhaft Grossartige und Gesetzmässige zurück, herrscht Einkehr zum kleinen und sorgsam feilenden Schaffen. Der Tadel, der diese Richtung trifft, ist ein vollkommen

berechtigter, wenn man den Druck ermisst, den dadurch die grosse schöpferische Phantasie erlitt. Auf der anderen Seite aber ist wohl zu beachten, dass in Folge dessen wieder der Kunst eine Reihe von neuen Gebieten sich öffneten und dass in Einer Hinsicht wenigstens dieser scheinbare Niedergang die Ursache von Zuständen wurde, eines Einklanges von Kunst und Leben, wie ihn das Mittelalter seit den Tagen der untergehenden Antike nicht mehr gesehen hatte.

In der romanischen Epoche hatte die Kunst dem Cultus gedient; sie baute die Kirchen, schmückte sie aus mit Werken der Plastik und Bildern; in den Klöstern und Stiftern wirkte ein stiller mönchischer Fleiss, der neben den Stunden der Andacht manch würdiges Denkmal schuf: kostbare Handschriften, Werke der Goldschmiedekunst und prächtige Paramente. Die Kirche strahlte im Glanze von Spenden, welche die vereinten Künste dem Dienste des Höchsten darbrachten; aber ihr nur, der Kirche, und dem Prachtsinn des Grossen vielleicht haben die Künste, grosse und kleine, gedient.

Das gothische Zeitalter bezeichnet auch darin einen entscheidenden Wendepunkt. In den Städten erwachte ein freier Geist; der Bürger selbst verlangt jetzt eine obrigkeitliche Macht im Staate und die Rechte selbstständigen Daseins zu üben, was ihm nach manchen und wechselvollen Kämpfen mit seinen geistlichen und weltlichen Herren gelingt. Auch andere Regungen begannen sich fühlbar zu machen: ein Drang nach Bildung und höherem Lebensgenuss, der genährt wurde durch den Verkehr und die Vortheile, die der blühende Handel brachte. Und wie das Leben überhaupt einen neuen Zuschnitt bekam, so tritt auch in den idealen Bestrebungen der zunehmende Einfluss bürgerlicher Anschauungen hervor. Die Wende des XIII. und XIV. Jahrhunderts ist der Zeitpunkt, in welchem die Geschichtsschreibung in ein neues Stadium tritt; statt der klösterlichen Annalen sind es fortan die städtischen Chroniken, in denen der Faden der erzählten Ereignisse sich weiterspinnt; die epische Dichtung weicht dem Volksliede und dem Schwank und im Meistergesang verklingt das Lied, das einst im Dienste höfischer Minne erscholl. Kein Wunder, dass auch die bildenden Künste zum Leben hinunterstiegen und mehr als früher ihr Dasein ein Gemeingut und vielseitigeren Zwecken gewidmet erschien.

Die Belege dieser Wandlung sind selbst unter den bescheidenen Denkmälern unserer heimischen Kunst zu finden. In einem Wohnhause zu Winterthur hat man vor einigen Jahrzehnten ein Wandgemälde aus dem XIV. oder XV. Jahrhundert entdeckt, das eine nichts weniger als zarte und saubere Parodie des mittelalterlichen Minnegesanges illustrirte, und welche Ausdehnung mitunter solche Bilderserien in bürgerlichen Wohnhäusern hatten, bewies ein leider ebenfalls untergegangener Cyklus von

Wandmalereien zu Constanz.[1]) Aus dem XIV. Jahrhundert wieder hat die Schweiz das erste Denkmal ausführlichen Bilddrucks aufzuweisen: die berühmte Tapete von Sitten. Sie ist freilich fremden, wahrscheinlich italienischen Ursprungs, zeigt aber doch in ihrer Anwendung auf heimisches Gemach, bis zu welchem Grade schon damals der profane Luxus gediehen war. Auch in kleineren Werken, in Geräthen z. B. ist eine fortschreitende Veredelung der bürgerlichen Existenz zu gewahren. Die im zweiten und dritten Viertel des XIV. Jahrhunderts gestochenen Siegel von Zürich, Luzern und Zug sind die ersten unter den schweizerischen, denen das Lob von wirklichen Meisterwerken der Stempelkunst gebührt[2]) und ebenso ist es kein Zufall, dass wieder der Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts die frühesten Werke heimischer Kunsthafnerei entstammen. Proben davon sind die grünen, theils mit heraldischen Zierden, theils mit launigen Reliefdarstellungen geschmückten Kacheln, die in Zürich beim Abbruche des alten Salzhauses und später in Luzern zum Vorschein kamen.[3]) Sie sind die Erstlinge einer Technik, in der unsere Kleinkunst mehr als Gewöhnliches schuf und deren erneuerte Würdigung erst unlängst wieder dem Ruhm des heimischen Handwerks zu Ehren verhalf.

Steht es nun fest, wie lange in solchen Dingen noch Rühmliches fortwährend geschah und wie gewisse Zweige, welche die Gothik erst ins Leben gerufen hatten, zur Grundlage wurden, auf welcher die Kunst der Folgezeit ihre fruchtbarsten Seiten entfaltete, so ist dies gewiss ein Beweis, dass selbst den Verfall des Systems eine Summe von frischer gestaltender Kraft überlebte. Freilich sind ihre Aeusserungen nicht da zu suchen, wo sonst der Stolz und die Freude des Künstlers sich zeigt, in den Unternehmungen grossen Stils, denn in ihnen gerade erkennt man

---

[1]) Seite 625 u. f. oben.

[2]) Städte- und Landessiegel der XIII alten Orte (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. IX. 1. Abthlg.)

[3]) Die in den fünfziger Jahren auf der Stelle des alten Salzhauses (jetzt Münsterhäuser) ausgegrabenen Kacheln befinden sich in der Sammlung der antiquarischen Gesellschaft. Einige Abbildungen davon bei *Semper*, Der Stil. Bd. II S. 154. Ueber die (braun glasirten) Ofenkacheln von Luzern vide Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde. Jahrg. V. 1872 S. 363 u. f. mit Abbildungen. In Basel kamen Stubenöfen erst zu Ende des XIV. Jahrhunderts in Gebrauch. (Basel im XIV. Jahrh. S. 39), während *Semper* a. a. O. S. 153 die beiden im Schlosse Salève, oder richtiger im Château de Mornex (Haute-Savoie) unweit Genf von Prof. Dr. Gosse gefundenen und jetzt im Musée archéologique dieser Stadt befindlichen Kacheln schon aus dem XIII. Jahrh. datirt. Sie sind sehr klein, von quadratischer Form und mit einer schlechten hellen braun-grünlichen Glasur versehen. Die eine Kachel ist mit einem leeren Vierpasse, die andere mit der sehr rohen Figur eines auf allen Vieren schreitenden Löwen geschmückt, dessen Stil eher auf das XIV. als in's XIII. Jahrhundert weist.

zuerst den Verfall, eine Folge derselben Macht, die zum Verhängnisse hier und dennoch wieder zur Quelle wurde, aus welcher das Mittelalter seine besten Kräfte den kommenden Zeiten lieh — das war das Handwerk auf seinem goldenen Boden.

Heute ist Handwerk ein fast mechanisches Schaffen; der Meister schmückt sein Werk mit Formen wie sie Zufall und Laune, Gewohnheit und die Natur der Werkzeuge bestimmen. Er kennt sie nicht, die Formgesetze, die sich nach Stoff und Zweck verändern, Gesetze, von einer Zeit erkannt, die ihm — dem „Aufgeklärten" — als ein längst verklungenes und überwundenes Dasein erscheint. Im Wahne besseren Könnens glaubt er sich zu dieser Geringschätzung gegenüber dem Nachlasse früherer Zeiten berechtigt, und doch steht auch diese Seite, das Können, die „Mache", weit zurück hinter der liebevollen Sorgfalt, neben der strengen Gewissenhaftigkeit und ernsten Solidität, die dem Handwerk früherer Zeiten seinen Ruhm verschafft. Das sind die Folgen nicht nur einer mit Recht und viel geschmäheten Ueberproduction, sondern ebenso sehr die Ergebnissse der verschiedenen Stellung, die das heutige Handwerk gegenüber demjenigen früherer Jahrhunderte einnimmt. Angewiesen auf die Mithülfe einer mechanischen Production und kurzlebigen Flitter fügend aus Theilen, die nicht die eigene Hand und die eigene Erfindung schuf, sind hier zu Lande selbst die Vertreter der höheren Zweige: Gold- und Silberschmiede und die verwandten Gewerke der Kunst entfremdet.

So war es in früheren Zeiten nicht. Seit dem Mittelalter und bis in die letzten Jahrhunderte hinein standen Kunst und Handwerk auf demselben Boden, und wer nicht die Gottesgabe besass, oder wer nicht den Anlass fand, sich in grossen Schöpfungen zu verewigen, der kehrte eben einfach wieder zum Handwerke zurück. So fand sich denn stets die glückliche Auskunft, dass der Ueberschuss des künstlerischen Schaffens dem kleinen bürgerlichen Gewerbe zu Gute kam.

Freilich beruhte diese Wechselwirkung zwischen der Kunst und dem Handwerke nicht etwa auf einer bewussten Unterordnung, auf einer bescheidenen Erkenntniss der Schranken, welche dem Kleinen und mittelmässig Begabten die Ausübung höherer Berufszweige wehrte; wir finden im Gegentheil, wenn wir die Künstlernachrichten früherer Jahrhunderte durchlesen, die Zeugnisse seltsamster Vereinigung der scheinbar verschiedensten Branchen: dass der Miniaturmaler z. B. sein Können ebenso oft an den grossen cyklischen Wandmalereien erprobte, geht aus der übereinstimmenden Technik der beiderseitigen Werke hervor. Derselbe hinwiederum, der in Zeiten der Ebbe sein Brod als Vergolder, als Maler von Sätteln, Schilden und Fahnen verdiente, ihn hinderte nichts, ward ihm der Auftrag zu Theil, in gutem Treuen sein Glück in der Darstellung

des Höchsten zu versuchen Der Steinmetz war Bildner und Baukünstler zugleich; als Solcher hat Erhard Küng die reiche Portallünette mit dem jüngsten Gericht am Berner Münster geschaffen. Selbst Rothgiesser und Schmiede entschlugen der Aufgaben sich nicht, denen Ihresgleichen wohl heute kaum gewachsen wären. Sie, wie die Goldschmiede, waren Plastiker zugleich, und wie diese letzteren sich als wahre Universalisten bewährten, zeigt die Fülle von Formen und Kunstgattungen, die alle in den Bereich ihres Schaffens fielen. Von der einfachen Schale bis zu dem bildgeschmückten Gehäuse, mit den kühnsten Problemen der Baukunst spielend, variiren ihre Werke alle Formen der Ornamentik, figürlichen Plastik und der Baukunst zugleich.[1]) Die Goldschmiede hatten alle Arbeiten in edlen Metallen, in Email, Niello, Filigran; sie waren Münzschneider und Siegelstecher und aus ihrem Berufe bekanntlich hat sich im XV. Jahrhundert die Kunst des Kupferstechens entwickelt.

Der Unterschied zwischen den damaligen und unseren modernen Kunstzuständen war eben derjenige, dass die scharfe Grenze, die wir heute zwischen der Kunst und dem Handwerk ziehen, noch nicht existirte. Erst die Renaissance hat diese Trennung geschaffen durch die schrankenlose Souveränität, die sie dem Künstler gewährte, wiewohl auch damals noch die Grössten es nicht verschmähten, sich gelegentlich eines Auftrages zu entledigen, in dem der Moderne eine bedenkliche Zumuthung an seine Künstlerehre erblicken würde. Alle diese mittelalterlichen Meister dagegen, gleichviel, ob sie den höchsten Anforderungen der Architektur, der Plastik oder der Malerei gewachsen waren, sie fühlten sich nicht als Künstler im modernen Sinne, sondern als einfache zünftige Handwerker. Das war eine Folge wieder der veränderten Zustände, welche das spätere Mittelalter charakterisiren.

Noch zu Anfang des gothischen Zeitalters hatte es Künstler gegeben, die hoch über dem Range dieser späteren Meister standen. Man weiss, wie Einzelne derselben die vielseitigsten Kenntnisse besassen und an allen Bestrebungen, die mit dem Wesen ihrer Kunst zusammenhingen, mit offenem Sinn und selbstthätig sogar sich betheiligten. Diese freie, souveräne Beweglichkeit des Individuums kannte das spätere Mittelalter nicht mehr. Der straffe Zwang des Kunstlebens überwies dem Einzelnen sein eng begrenztes Arbeitsfeld und überwachte mit eifersüchtigem Argwohn einen jeden Versuch, sich über die einmal gebotenen Schranken zu er-

---

[1]) Einen höchst interessanten Beleg hiefür giebt die reiche Sammlung von Goldschmiedeentwürfen (drei Folio-Bände U 11—13) in der öffentlichen Kunstsammlung zu *Basel*. Vgl. dazu die schöne Abhandlung von *Jacob Burckhardt* im Basler Taschenbuch auf das Jahr 1864, XII. Jahrg. Herausg. von *Dr. D. A. Fechter*. p. 101 u. ff.

heben. Es ist bereits bekannt und erörtert worden, welche Folgen sich hieraus für die höheren Kunstzweige ergaben, wie die Phantasie verkümmerte und der Einzelne, des freien Blickes in die idealeren Sphären seines Berufes beraubt, den Sinn für das Ganze und das feine Gefühl verständlichen Ebenmaasses und der Harmonie der Verhältnisse verlor. Das war die Schattenseite dieses strengen zünftigen Lebens, aber man darf auch die Vorzüge desselben nicht übersehen, und diese eben kamen dem Handwerk zu Gut.

So hatte diese Sonderstellung der einzelnen Kunstzweige wohl den Nachtheil zur Folge, dass sich die Vertreter derselben je länger je mehr einer einseitig berufsmässigen Ausbildung beflissen, und Handwerker wurden, die den einzigen Verkehr im Umgange mit Ihresgleichen, den Gesellen und Lehrlingen fanden. Allein Das eben schärfte den Sinn für das Einzelne und mehrte die Liebe zum Werk. Der Geselle hinwiederum lernte im Schaffen des Meisters die höheren Fertigkeiten und Ziele seines Berufes erkennen, und dieser, der Meister, indem er dem Angestellten die materiellen Theile seines Berufes übertrug, gewann dadurch die sorgenfreie Existenz und Musse, die ihm die höchste Vollendung seiner Arbeiten gestattete.

Zu dieser höchsten Vollendung, die uns an jedem beliebigen Erzeugnisse der mittelalterlichen Kleinkunst überrascht, trug noch ein anderes Moment sehr wesentlich bei, das war die Organisation, welche dem Berufsleben zu Grunde lag, und die keineswegs mit der gewöhnlichen Begrenzung der Künste zusammenfiel. So ist heutzutage die Ausübung der Plastik Sache eines besonderen Berufes. Der Goldschmied, im Falle ein Werk mit Figuren zu schmücken, wird sich an den Modelleur oder Bildhauer wenden, damit ihm dieser ein Modell bossire. Aehnlich bedarf der Holzschnitzer, der Stuccateur und der Zinkgiesser, wird ihm ein wirklich monumentaler Auftrag zu Theil, den Rath und die Vorarbeiten des berufsmässig geschulten Bildners. Im Mittelalter wurde die Bildnerei mit gleicher Kenntniss und in gleichem Umfange von den verschiedensten Berufsmännern geübt: in edlen Metallen von den Goldschmieden, von den Rothgiessern in Bronze; der Baumeister hinwiederum war, wie wir sahen, ein Plastiker zugleich, und dem Maler, weil hölzerne Statuen und Reliefs mit Gold und Farben geschmückt zu werden pflegten, kam die Verfertigung jener zu.

Man sieht, nicht die Dreitheilung der Künste, wie wir sie kennen, sondern die Begrenzung nach Stoffen war es, nach welcher die zünftige Ordnung des Mittelalters die Handwerke gruppirte. Es fehlte darum an allerlei oft seltsamen Collisionen nicht, wie eine Beschwerde beweist, welche die Maler von Basel im Jahre 1526 deshalb beim Rathe führten, weil

andere Gewerke, die Krämer z. B., ihnen eine Einbusse dadurch zufügten, dass sie falsche Bärte und Fastnachtsmasken feil hielten, was doch, so führt die Beschwerde aus, den Malern allein gestattet wäre.[1]) Oder die Geschichte von dem Zürcher Maler Gotthard Ringgli, der im XVII. Jahrhundert nur darum von seinen Berufsgenossen fern, auf der Zunft zum „Kämbel" bleiben konnte, weil er, Besitzer einer „Oeltrotte", sich zufälliger Weise als Oelmacher ausweisen konnte.[2])

Das sind Züge, welche die Kehrseite des zünftigen Lebens charakterisiren. Heute pflegt man mitleidig darüber zu lächeln und auf Grund solcher Erscheinungen ein ganzes System zu verurtheilen. Gewiss, wer wollte sie missen, die Fortschritte alle, die nun einmal, wohl oder übel, den Ruhm unserer Zeit bestimmen, die Wunder der mechanischen Production und die Accuratesse, mit der sie unter Umständen die Vorarbeiten des Handwerks besorgt? Damals war es ein Mangel an Civilisation, der den Künstler zwang, die sämmtlichen Vorbereitungen zu seinen Werken aus dem Rohen zu treffen, der den Maler nöthigte, seine Farben und Gründe eigenhändig zu präpariren und von den Bildnern jeder Art die elementarsten Vorarbeiten verlangte. Und doch, wer sie kennt, unsere moderne Production in ihren Form und Stoff nivellirenden Folgen, die Menge zuchtloser Gebilde, mit der sie den Markt überschwemmt und täglich den Kunstsinn empört, der sieht uns weit übertroffen durch den Nachlass jener Zeit, die in der gründlichen Beherrschung des Stoffes die erste Grundlage handwerklichen Schaffens erkannte. Es war ein Mangel an Civilisation, der jene eigenthümliche Ordnung der Gewerke bedingte, darum, weil die Noth den Einzelnen zwang, die nebensächlichsten Zweige seines Berufes zu üben; aber eben darin tritt auch die gute Seite dieser Einrichtung zu Tage, denn sicher ist es, nur Derjenige wird ganz und voll seine Kunst beherrschen, der es gelernt hat, mit seinen Mitteln zu rechnen, die Natur der Stoffe zu ergründen und über die Bedeutung derselben in der Sprache der Formen nachzudenken. Darum auch sind so viele der mittelalterlichen Producte den unserigen überlegen und ist es begreiflich, dass wir trotz aller Kenntnisse und praktischen Hülfsmittel, welche die Neuzeit jener Epoche vorausbesitzt, in den Schöpfungen derselben den Vorzug grösserer Dauerhaftigkeit, grösserer Präcision und einer besseren Auffassung anerkennen müssen.

Aber diese mittelalterlichen Werke sind nicht bloss Zeugnisse einer gründlichen und virtuosen Technik, sondern, was sie von den modernen unterscheidet, ist ebenso sehr ein Gehalt von höherem Werth, der manche

---

[1]) *A. Woltmann*, Holbein und seine Zeit. 2. Aufl. Leipzig 1874. S. 316.
[2]) Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1845. S. 9.

derselben zu wirklichen Kunstwerken erhebt. Freilich ist, wenn wir nun speciell die Leistungen des Mittelalters mit denen der Kleinkunst der Alten vergleichen, die Richtung der beiderseitigen Bestrebungen eine verschiedene. Im klassischen Alterthum, wie in der Renaissance, hat der Grundsatz gegolten, dass Form und Zweck zwei unzertrennbare Begriffe seien, deren sinnige Verbindung die erste Grundlage künstlerischen Schaffens zu bilden habe. Es erklärt sich daraus der sichere Takt, der die grössten wie die kleinsten Dinge nicht bloss in Uebereinstimmung mit sich selber, mit ihrer Idee, sondern ebenso sehr im Einklange unter einander gestaltete und so in der Harmonie der Formen die natürliche Grundlage eines Stiles schuf.

Auch der Nachlass des Mittelalters bietet Belege, in denen das Streben nach einem höheren Einklange zwischen Form und Zweck zu erkennen ist. Wenn wir z. B. sehen, wie die eisernen Beschläge an Thüren und Laden wie ein Geäste von kunstreichen Ranken mit zierlichen Blumen und Knöpfen geschmückt die Fläche überspinnen, dem Holze Festigkeit und dem Raume Schutz vor Einbruch gewährend, so ist das eine ebenso originelle wie künstlerisch sinnige Erfindung, deren Ruhm dem Mittelalter gebührt.[1]) Dasselbe gilt von den Gläsern und Pokalen gothischen Stils: die Buckel und Riefen, mit denen man dieselben zu schmücken pflegte, erhöhen die Haltbarkeit des Glases und mehren den Reiz desselben durch ein Spiel von kecken Reflexen. Die Form des Römers ist gleich bequem zum Fassen und Hinstellen wie zum Austrinken und hält das Aroma des Getränkes durch ihre Verengung nach oben duftig zusammen. Oder man betrachte den Schmuck der Waffen, eines gothischen Kanonenlaufes z. B. vom Jahre 1514 in der mittelalterlichen Sammlung zu Basel, der in wahrhaft mustergültiger Weise die Functionen des Stoffes in der verheerenden Wirkung dieses Geräthes symbolisirt. Ein Rohr von Respect gebietender Länge, die mehr als sechszehn Fuss beträgt, war dasselbe gewiss im Falle ein entscheidendes Wort im Kampfe mitzureden. Sein Name ist „Drach", ein „ungehür was ich schiess das duon ich mit fir".[2]) Ein Drachen- oder Basiliskenkopf (mit Anspielung auf die städtischen Wappenthiere) umfasst darum mit offenem Rachen die feuerspeiende Mündung. Der vordere Theil des Laufes ist rund und glatt, die hintere Hälfte polygon und beide sind durch eine Kette gegürtet, ein Symbol der Kraft, die „Kraut und Loth" im Rohre bezwingt. Wilde schlankhalsige Thiere vertreten die Stelle der Henkel; ein Löwenkopf mit einem Ring im Maule schmückt den Zapfen, vor welchem das hintere Ende des Laufes ein Ornament von züngelnden Flammen umgiebt.

[1]) Schöne gothische Thürbeschläge in der beschriebenen Form finden sich u. a. in S. Peter zu Basel, im Rathhause zu Solothurn und in S. Johannsen bei Erlach.

[2]) Die vollständige Inschrift lautet: ich bin der drack ungehür was ich schiess das duon ich mit fir. meister jerg zu strosburg gos mich. 1514.

Das sind Beispiele, die beweisen, dass auch die Gothiker sich gelegentlich auf die Symbolik des Zwecks und der Formen verstanden. Selten sind sie freilich gegenüber den zahllosen Gebilden, in welchen die Harmonie der Formen in einem anderen Sinne sich Geltung verschaffte. In der Antike war diese Harmonie das Resultat einer Alles beherrschenden Uebereinstimmung zwischen der Form und der Idee. Kein Werk, selbst nicht das geringste Utensil des täglichen Lebens entbehrte derjenigen Veredelung, die der Natur des Stoffes und seiner jeweiligen Function entsprach. So bildete sich eine Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, die aber bei der gleichlautenden Symbolik der Kunstsprache doch wieder zur Einheit, zum Stile verwuchs. Diese reiche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen unter dem gleichen Gesetze kannte die Gothik nicht; für sie gab es nur Eine Art der Harmonie und diese beruhte auf der allumfassenden Herrschaft der Architektur, von der sich nur wenige Kunstgattungen, wie Eisenarbeiten etwa, zu emancipiren vermochten.[1])

Dass in Folge dessen eben eine gewisse Monotonie je länger je mehr die Oberhand gewann, ist eine Thatsache, die Angesichts des gothischen Nachlasses nicht geleugnet werden kann. Sehr bezeichnend sind hiefür die Erzeugnisse der Goldschmiedekunst und unter diesen ganz besonders die kirchlichen Metallgeräthe, die Leuchter, Monstranzen, Weihrauchgefässe u. s. w.[2]) Der romanische Stil war hiezu viel günstiger, „er ist allgemeiner,

[1]) Die schönsten Proben von gothischen Eisenarbeiten, Schlösser namentlich, besitzt die mittelalterliche Sammlung zu *Basel*. Sehr tüchtige Arbeiten finden sich im Fraumünsteramte zu *Zürich*. Von eisernen Gittern findet sich ein (nach *Aubert*, Trésor de S. Maurice II. p. 194) noch aus dem XIII. Jahrhundert stammendes vor der S. Mauritius-Kapelle der Stiftskirche von *S. Maurice*. Als ein Muster zweckentsprechender spätgothischer Stilisirung kann das reiche 1464 von *Ulrich Wagner* verfertigte Chorgitter in S. Nicolas zu *Freiburg* gelten. Sehr fleissig und zierlich ist auch der Gitterverschluss des Sakramentshäuschens im Dom zu *Chur*.

[2]) Ueber den Reichthum unserer Kirchen an kostbaren Metallarbeiten geben die verschiedenen noch vorhandenen und theils ganz, theils im Auszuge veröffentlichten *Inventare* einen Aufschluss. Aus *Genf* sind bekannt diejenigen der Kathedrale *S. Pierre* (abgedruckt bei *Blavignac*, Architecture sacrée p. 175 u. ff. und bei *Archinard*, Les édifices religieux de la vieille Genève p. 296 u. ff.), der *Chapelle-des-Macchabées* von 1766 (Mémoires et documents de Genève VIII. 19 u. f. *Archinard* a. a. O. p. 293), von *Ste. Marie Magdeleine* von 1535 (*Blavignac* p. 179) und der Kirche *S. Germain* von 1535 (*Fleury*, Notice sur l'égl. de S. Germain p. 179). Aus *Lausanne* das Inventar der Kathedrale und der zu derselben gehörigen Kapelle Notre-Dame (*Blavignac* p. 168 u. ff. und *E. Chavannes*, Le trésor de l'église cathédrale de Lausanne. Lausanne 1873). Ueber den Domschatz von *Basel* vgl. die oben p. 279 Note 3 citirte Abhandlung. Das Inventar von *S. Peter* in derselben Stadt ist noch nicht veröffentlicht. Ein solches aus dem *Berner Münster* ist abgedruckt in *Mone's* Anzeiger 1836 S. 373 und dasjenige von *Königsfelden* in der Argovia, Jahresschrift der historischen Gesellschaft des Cantons Aargau. Bd. V. 1866. S. 133.

auf jedes Material anwendbar, einfacher in der Zeichnung und doch wieder des grössten Reichthums fähig". Die Gothik dagegen pflegt alle diese Gegenstände zu architektonisiren, in Thürme, Kapellen und Kathedralen zu verwandeln. Der Künstler entzog sich dadurch eine Menge decora-

---

Eine Auswahl der mustergültigsten Vorbilder zu kirchlichen Metallgeräthen findet sich in der S. 766 Note 1 oben citirten Sammlung von Goldschmiedeentwürfen in der *öffentlichen Kunstsammlung* zu *Basel*. Eben daselbst befinden sich die wenigen vor der schmachvollen Verschleuderung im Jahre 1836 geretteten Ueberbleibsel des Domschatzes und andere wahrscheinlich aus den verschiedenen Klöstern Basels stammende Kirchengeräthe. (Abbildungen in den oben genannten Mittheilungen der Gesellsch. f. vaterl. Alterthümer. Heft IX u. X.) Von anderen Goldschmiedearbeiten, die den verschiedenen Kirchen und Stiftern verblieben, sind zu nennen: 1) der schöne silberne Kronleuchter, ein (angeblich aus dem Basler Münster stammendes) Prachtstück gothischer Metalltechnik in der Kirche zu *Stanz*. Ein Leuchterfuss (Chandelier de Felix V.) aus dem XV. Jahrhundert, im Stiftsschatz von *S. Maurice* (abgeb. bei *Aubert*, Trésor de S. Maurice. Taf. 42). 2) *Monstranzen*: mehrere, darunter eine ausgezeichnete, in der Pfarrkirche zu *Rapperswyl* (die in Form eines Kreuzes gearbeitete aus dem Kloster Rüti stammende abgeb. in den Mittheilungen der antiquar. Gesellschaft in Zürich Bd. XIV. Heft 2. Taf. 1). Andere im Dom zu *Chur* (a. a. O. XI, 7 p. 162), in der öffentlichen Kunstsammlung zu *Basel* und in der Hofkirche S. Leodegar von *Luzern*. 3) *Reliquiare*: a) *Capita, hermae* (p. 284 oben): in *Basel* das Haupt des hl. Pantalus aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts (abgeb. in den Basler Mittheilungen Heft IX. Taf. 14). In *S. Maurice* die Büste des hl. Victor aus dem XIV. Jahrhundert (*Aubert*, Taf. 27). Im Dom zu *Chur* die Brustbilder des hl. Florin aus dem Anfang des XIV. und aus dem folgenden Jahrhundert die des hl. Placidus, S. Ursula (1407) und S. Lucius (1499). In *Churwalden* die Büsten der hl. Lucius und Florin aus dem XV. Jahrhundert. In der Stiftskirche S. Ursus und Victor zu *Solothurn* die ebenfalls spätgothische Büste des hl. Ursus. b) *Brachia, brachilia, manus:* Reliquiar des hl. Oswald in der Stiftskirche zu *Solothurn*, Arm des hl. Mauritz in S. Maurice (*Aubert*, Taf. 32), beide aus spätgothischer Zeit. c) *Schreine:* das vom Bischof Jost von Silenen 1489 gestiftete Reliquiar in der Kirche von *Küssnacht* im Canton Schwyz (abgeb. im Geschichtsfreund Bd. XV. 1859. Zu p. 175). 4) *Kreuze* im Stiftsschatze von *Beromünster*, der Pfarrkirche zu *Rapperswyl* und dem Dom zu *Chur*. Andere Hauptwerke sind ein schönes aus dem XIII. Jahrhundert stammendes Ciborium (Coupe de Charlemagne) im Stiftsschatz von S. Maurice (*Aubert*, Taf. 34), ebendas. ein prachtvoller Bischofsstab aus dem XV. Jahrhundert, die „Crosse de Felix V." (a. a. O. Taf. 41). Von metallenen Büchereinbänden ein wohl aus dem XIV. Jahrhundert stammendes Prachtstück ersten Ranges mit den auf der Schauseite hoch aus vergoldetem Silber getriebenen und theilweise emaillirten Gestalten des thronenden Heilandes, der Evangelisten und den Halbfiguren der Apostel geschmückt im Stiftsschatze von *Beromünster*. Endlich ist als ein sehr seltenes Beispiel mittelalterlicher Goldschmiedekunst die „goldene Rose von Basel" zu erwähnen, die leider, obwohl sie Basel in Folge der Theilung verblieben, dennoch im Jahre 1838 veräussert und für das *Hôtel de Cluny* erworben wurde (abgeb. im Musée Neuchâtelois 1866. zu p. 246 und bei *Didron*, Annales archéol. Bd. XIX. 1859. p. 83). Viel seltener als diese Schmiedearbeiten sind die aus gothischer Zeit erhaltenen

tiver Vortheile und verlor sich mehr und mehr in ein minutiöses Spiel mit gekünstelten Formen, dessen Ergebniss die höchste Specialisirung und Multiplication der baulichen Elemente in einem kunstreich durchbrochenen Ganzen war. Wirklich ermangeln diese gothischen Werke eines gewissen phantastisch-feierlichen Ernstes nicht, und manches Bravourstück, zu dem diese Lust an dünn-zierlicher Eleganz den Künstler herausforderte, hat seine Berechtigung in dem Wesen der Technik selbst. Zu bemerken ist endlich, dass selbst das Zweckdienliche solcher Gestaltungen nicht immer zu verkennen ist, bei den Weihrauchfässern z. B., die als Kapellen mit Erkerfenstern, oder festungsartig mit Schiessscharten gebildet, sich zum wirksamen Spiele mit dem glühenden Inhalte verbinden und reichen Durchlass dem duftenden Weihrauch gewähren; bei den Monstranzen ferner, für welche die Gothik den richtigen Typus erfand: ein Geräthe, zum Vortragen und Hinstellen bequem gemacht, leicht und durchsichtig um ein Centrum gebaut, in welchem der heilige Inhalt, der Leib des Herrn, im Bildniss einer verkleinerten Kirche ruht.

Anders verhält es sich mit den Werken der Holzschnitzerei. Sie war im gothischen Zeitalter nächst der hochentwickelten Kunst der Steinmetzen und der Metalltechnik die geübteste unter den Künsten. Wo immer nur eine Kirche sich erhob, gab es an Chorstühlen, Wandverkleidungen, Altären und Orgeln der Arbeit die Menge. Aber nicht bloss im kirchlichen Dienste, auch im profanen Leben hat diese Technik seit dem XIV. Jahrhundert einen überhandnehmenden Zuspruch gefunden, war sie doch die uralte Nationalkunst der germanischen Völker, die selbst bestimmend wurde für die Ausbildung der monumentalen Steinformen, bis sie die Gothik wie die übrigen Künste unter das allgewaltige Scepter der Baukunst zwang. In dieser neuen Phase, die ganze Fülle der architektonischen Gliederungen imitirend und selbst in der Darstellung figürlicher und ornamentaler Motive sich stets in die Nachahmung steinerner Plastik verirrend, hat sie im Hause das Grösste und Kleinste geschmückt. So giebt es Brautkästchen, Truhen und Schränke, die über und über mit Pässen, Maasswerken, mit Fenstern und blinden Bögen geschmückt sind. Die beliebten Bekrönungen ferner, die man in Form von weit ausragenden Baldachinen an Schlafstätten, Ehrenstühlen und Schenktischen anzubringen pflegte, sind eine Nachahmung steinerner Formen, und wenn auch im Allgemeinen das weiche und bildsame Holz einen kühneren Schwung und eine bereicherte Auffassung dieser Motive gestattete, so war damit wohl ein kostbarer und für unsere heu-

---

Gusswerke. Als die einzige nennenswerthe Probe ist das wahrscheinlich aus der Kathedrale von Lausanne stammende Messpult von Bronze zu nennen, das gegenwärtig in einer sehr geschmacklosen Aufstellung über den Pontificalsitzen im Chor des *Berner Münsters* paradirt (abgeb. bei *Stanz*, Münsterbuch S. 151).

tigen Verhältnisse geradezu unerschwinglicher Schmuck gewonnen; allein wer kann es verkennen, dass damit die Pflege der Reinlichkeit in einen bedenklichen Conflict gerieth und jede Rücksicht auf tägliche Ordnung einen zerstörenden Angriff auf diese hundertfältigen Spitzchen und dünnzierlichen Gliederungen bedingte. Aber noch mehr — seinen Namen sogar scheint das Möbel in der Gothik mit Lügen zu strafen, denn thatsächlich war Alles stabil, was zu den Hauptstücken des damaligen Hausraths gehörte. Lager und Schränke, die kunstreichen Büffets und die gewaltigen Thronsessel, sie Alle, wie sie in Aufbau und Zierden die monumentalen Formen des Steinbaus nachahmten, sie waren auch monumental als Theile einer festen, den ganzen Raum beherrschenden Architektur, und damit sei noch einer letzten Gattung von Werken gedacht, in denen die Gothik dem Handwerk der folgenden Epoche eine fruchtbare und vielseitige Aufgabe überwies, das war der warme behagliche Schmuck der Wohnräume mit hölzernen Decken und Wänden.

Ehedem, im romanischen und noch im frühgothischen Zeitalter, waren die Wohnräume, selbst vornehme Gelasse, von glatten Mauern umgeben. Man pflegte sie öfters zu bemalen und behing sie da, wo längs den Wänden die Bänke sich hinzogen, mit bunten Tüchern und Stickereien, mit den sogenannten Rückelachen, die dem schlecht beleuchteten und noch mangelhafter erwärmten Raume einen etwelcher Maassen wohnlichen Charakter verliehen.[1]) Der Fussboden war mit thönernen Fliesen belegt, die Decke bestand aus Brettern und Balken, welche Letztere von unten her sichtbar blieben und wieder mit Malereien geschmückt zu werden pflegten, mit heraldischen Zierden etwa, wie man sie früher im Hause zum Loch in Zürich sah. So blieb der Wohnraum bis zum XV. Jahrhundert, und wer sie kennt die Lust und Wonne, mit der man den Einzug des Lenzes in Burgen begrüsste, der wird auch die Noth verstehen, die der Winter in der bürgerlichen Heimath brachte.

Jetzt erst, mit der Zunahme des Wohlstandes, der in den städtischen Kreisen sich einzubürgern begann, fing man an, im Hause sich wärmer und wohnlicher einzurichten. Die Wände der Zimmer wurden verschalt

---

[1]) Berichte von einer derartigen Ausstattung mit Teppichen sind schon aus dem X. Jahrhundert bekannt. Abt Salomo III. wird von Berchtold und Erchanger gefangen genommen und der Gemahlin des Letzteren, Berchta, zur Haft übergeben. Sie, die ihn ehrenvoll empfängt, parat tapetiis et pallio dorsili caminatam. (*Ekkehart*, Casus S. Galli cap. 18, ed. *Meyer v. Knonau* S. 71.) Vgl. über eine ähnliche Ausstattung des Refectoriums von S. Gallen durch Geschenke des Bischofs Adalbero von Augsburg im Jahre 908, Mittheilungen zur vaterl. Gesch., herausgegeben von dem hist. Verein in S. Gallen. Heft XI. p. 16. Auch später, im Jahre 973, als Ekkehart II. auf den Hohentwiel kam, liess die Herzogin Hadwig in ähnlicher Weise sein Gemach mit Rückelachen ausstatten (*Ekkehart* a. a. O. Cap. XC. S. 329).

mit aufrechtstehenden Brettern, die Fugen mit Leisten vernagelt, die man oben durch Bögen mit ornamentalen Füllungen zu verbinden pflegte. Die Balkendecke behielt man bei, indem man ihr aber eine flache Wölbung und den Balkenkanten eine zierliche Profilirung gab.[1]) Oder man kam auf reicheren Schmuck, derart, dass man die Decke, wie im Zscheckenbürlin-Zimmer der Basler Karthause, einem Gewölbe ähnlich mit Rippen und Kappen gestaltete, als flache Diele wieder mit Leisten und Bändern geschmückt, in ähnlicher Weise, wie sie die Wände belebten[2]) und bald auch zu reicheren Mustern in die Kreuz und Quere verbunden wurden.[3]) So entstand die Cassettendecke, ein kunstreiches Getäfer aus vertieften Feldern bestehend, die bald höher, bald tiefer durch reiche Profile begrenzt und in jeglicher Weise farbig und plastisch geschmückt zu werden pflegten.

Man muss solche Räume sehen, wie sie im Zuger Rathhause, zu Zürich im Kloster Oetenbach (Kornamt) und Fraumünsteramt, in der Basler Karthause und im Haus der Supersaxe zu Sitten noch ganz oder theilweise erhalten sind, und sich der ursprünglichen Ausstattung erinnern, die ihnen den wohnlichen Charakter verlieh, um den Werth zu erkennen, den das gothische Interieur denn doch bei all seinen praktischen Mängeln besass. Eine enge Pforte öffnet den Zugang vom Flur, die Thüre ist mit kunstreichen Beschlägen versehen, darüber sind Wappen geschnitzt, in reicher Umgebung von Schildhaltern und Ornamenten, zuweilen bemalt und vergoldet. Zur Seite des Eingangs steht der Ofen, ein stattlicher Aufbau zum hohen Achteck auf kubischer Basis. Die Kacheln sind plastisch verziert und grün glasirt in harmonischer Uebereinstimmung mit dem unnachahmlichen Ton der tiefbraunen Täfer, wo Schnitzwerk in schmalen Streifen von bunten Gründen sich detaschirt. Dazu denke man sich den Reichthum von Zierden an Möbeln jeglicher Art: an Schränken und Truhen, die Tische sogar mit Figuren geschmückt auf reich verschränkten Gestellen, und sie wie die Büffets besetzt mit Geschirren von Thon und Zinn, dazwischen ein schmucker Pokal, und Alles beschienen vom Licht der Sonne, das farbig gedämpft von den traulichen Fensternischen ins Innere dringt — das giebt ein Bild poetisch genug, um auch das gothische Haus in den ihm eigenen Reizen kennen zu lernen.

Wir kommen zum Schluss. — Man hört es nicht selten zum Tadel

---

[1]) Zimmer im Schloss Hegi bei Winterthur, im Zunfthaus zum Rüden in Zürich.

[2]) Wohnung des Grossweibels neben dem alten Rathhaus in Zug, Saal im ehemaligen Benedictinerkloster zu Stein am Rhein, Kapelle im Kappelerhof, und Zimmer im Fraumünsteramt zu Zürich, Kirchendecken in Zürcherischen Landkirchen (S. 517 oben), Decke im Hauptsaal des Rathhauses zu Basel.

[3]) Castell zu Locarno, Schmiedstube in Zürich, v. Orelli-Corragioni'sches Haus in Luzern, Supersax-Haus in Sitten.

der Gothik äussern, dass ihr eine einseitig kirchliche Tendenz zu Grunde gelegen habe und man beruft sich zum Zeugniss dafür auf die ausschliessliche Herrschaft monumentaler Formen, die den Schöpfungen der profanen, wie der kirchlichen Kunst denselben Charakter verlieh. Allein dieses Zeugniss ist kein schlagendes, denn Gleiches kann in mancher Hinsicht von der Kunst der romanischen Epoche gelten. Ueber den Werth der Formen freilich, welche die Gothik erzeugte, können die Meinungen verschiedene sein und es giebt nicht Wenige, die darin eben den specifisch kirchlichen Ausdruck bewundern.

Gewiss, man mag den Formen, welche die Gothik schuf, in ihrer Anwendung auf die kirchliche Kunst den Vorzug gewähren, das ist eine persönliche Geschmackssache. Man kann auch den Fleiss bewundern, der zum Preise des Höchsten kein Opfer und keinen Aufwand mied; er hat in den Schöpfungen der Gothik seinen höchsten und glänzendsten Ausdruck gefunden. Ein specifisch kirchliches Moment jedoch, das die Gothik von dem romanischen Stile unterscheidet, liegt weder ihren Formen, noch liegt es dem damaligen Schaffen zu Grunde, denn jene, die Formen, hat auch die romanische Kunst zuvörderst im Dienste der Kirche geübt, und schwierig dürfte es sein, den Ernst zu verkennen und die kraftvolle Würde, die dem romanischen Stile zum speciellen Ruhme gereicht und seinen Schöpfungen gerade einen so eminent feierlichen, kirchlichen Charakter gewährt. Und wieder gilt das Gleiche von dem Betrieb der romanischen Kunst, denn sie gerade hatte ja ihre Träger zunächst in den geistlichen Kreisen gefunden und die Gothik war es, deren erhöhte Anforderungen an die technische Praxis zuerst die Theilnahme berufsmässig geschulter und mithin bürgerlicher Kräfte erforderte.

Mit dem Auftreten der Gothik also geschah es gerade, dass die Kunst ihren specifisch kirchlichen und geistlichen Charakter verlor und sie ist es folglich, die man, im Gegensatze zu dem romanischen Stile, als eine bürgerliche, handwerkliche Kunst zu bezeichnen hat. Diess auch erklärt hinwiederum die Uebereinstimmung der Formen, welche die Gothik in allen ihren Werken zeigt, nicht weil sie Profanes mit kirchlichem Charakter bekleiden wollte, sondern das Handwerk war es, das Solches bedingte, indem es, wie immer, der Phantasie entbehrte, und den grössten Nachdruck auf Reichthum und technisches Können verlegte.

Dieses Können aber war am höchsten vertreten in der Architektur; sie war es, welche den Maassstab und die Zierden für die übrigen Künste bestimmte, und diese hinwiederum, indem sie willig jene Formen adoptirten und spielend dieselben in Holz und Metall übersetzten, brachten in neuer Gestalt der Baukunst sie wieder. So entstand eine Wechselwirkung zwischen den Künsten, die einseitig zwar um dieselben Motive sich mühten, im

Fleisse jedoch, in der Bravour des Könnens und zierlicher Fülle die höchsten Reize erschöpften, deren die Gothik in ihrem Greisenalter noch fähig war.

Man hat dieses letzte Stadium des gothischen Stiles sein Zeitalter der Sophistik genannt, und nicht mit Unrecht, wenn man sieht, wie der Glaube an die selbsterfundenen Gesetze in einem Spiele erstarb, das anmuthig zwar und manchmal naiv, in That und Wahrheit aber die höchste Verwirrung der Begriffe von Stoff und Formen war. Diese Richtung erklärt die Alles dominirende Macht der zum Handwerk gewordenen Architektur und durch dieselbe besiegelt das Schicksal der Schwesterkünste, der Plastik und Malerei, für welche der Schluss des Mittelalters einen tiefen Rückgang bezeichnet.

Und doch ist es gerade diese innige Verbindung von Kunst und Handwerk, in der sich hinwiederum die Gothik von ihrer besten Seite zu erkennen giebt. Das Handwerk, indem es die bedeutendsten Kräfte beanspruchte, hat die Kunst wieder dem Kleinen zugewendet und ihr damit jene normale Stellung verschafft, die auf der engen Verbindung der Kunst mit dem Leben und der Anschauung beruht, dass ihre Mitwirkung in Allem ein unentbehrliches Bedürfniss sei. Das war das eine Moment, das die Kunstblüthe der folgenden Epoche erklärt, das zweite die eminente Entwickelung des technischen Könnens, und Beides erklärt es, dass weder die Vorliebe, welche die Grössten des XVI. Jahrhunderts, die Italiener, Hans Holbein und seine Zeitgenossen und Nachfolger dem Handwerke zuwandten, noch die Thatsache auf Zufall beruht, dass die Schöpfungen der Kleinkunst es waren, in denen zuerst die Regungen des Neuen sich zeigten und allerorts durch sie die Bekanntschaft mit den Formen der Renaissance verbreitet wurde.

NACHLESE.



NACHLESE.

Seite 17. Ausser den Note 1 citirten Hauptwerken ist noch die Abhandlung von Alb. Jahn zu nennen: Die keltischen Alterthümer der Schweiz, zumal des Cantons Bern, in Absicht auf Kunst und ästhetisches Interesse dargestellt. Bern 1860 — eine dankenswerthe die Entwickelung der verschiedenen Kunstzweige erläuternde Zusammenstellung vorhistorischer Monumente. Ueber die neuesten auf dem Gebiete der Pfahlbauten-Alterthümer gemachten Entdeckungen wird demnächst als Theil der Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich ein Bericht No. VII. erscheinen: Theil I. von Dr. Gross, Ueber die Pfahlbauten in der Westschweiz, Theil II. von Dr. Ferd. Keller und Escher-Züblin, Ueber die in der übrigen Schweiz gefundenen Alterthümer.

S. 26. Solche mit Zeichnungen versehene Knochentheile, Funde aus der Rennthierzeit, sind nun auch in der Schweiz zu Tage gekommen. Die ersten Spuren solcher Art entdeckte man 1865 auf 1866 in einer Höhle am Salève bei Genf (Fr. Thioly, Époques antéhistoriques au mont Salève. Restes d'habitations sous des voûtes et traces d'un refuge, fouilles de 1865 et 1866. 5 planches. Genève 1867). Dann folgte 1873 auf 1874 die Ausbeutung einer Höhle, des sog. Kesslerloches bei Thayngen im Canton Schaffhausen (A. Heim, Ueber einen Fund aus der Rennthierzeit in der Schweiz. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XVIII. Heft 5, und K. Merk, Der Höhlenfund im Kesslerloch bei Thayngen, Cantons Schaffhausen. a. a. O. XIX. 1), wo, ausser zahllosen primitiven Geräthen und Schmucksachen aus Feuersteinsplittern, Rennthiergeweihen,

Knochen, Zähnen u. s. w. verarbeitet, auch eine Anzahl mit Zeichnungen versehener Knochentheile und Braunkohlenstücke zum Vorschein kamen. Ausser den Anfängen zu einer rohen Ornamentik stellen die sämmtlichen (und zwar oft mit überraschender Naturtreue ausgeführten) Zeichnungen Thiere dar: Pferde, Rennthiere, Fuchs, Bär, die bald einzeln erscheinen, bald zu mehreren auf einem Knochen vereinigt sind. Noch interessanter sind die Theile zweier aus Knochen als wirkliche Reliefs gearbeiteter Thierköpfe. Bald darauf wurden ebenfalls im Schaffhauser Gebiete zwei andere Höhlen entdeckt, deren Ausbeute indessen, abgesehen von sparsamen Zeichnungen ornamentalen Charakters, von ausschliesslich antiquarischem Interesse ist. H. Karsten, Studie der Urgeschichte des Menschen in einer Höhle des Schaffhauser Jura. Zürich 1874. a. a. O. Bd. XVIII. Heft 6. Dr. v. Mandach, Bericht über eine im April 1874 im Dachsenbühl unweit Schaffhausen untersuchte Grabhöhle. Zürich 1874. a. a. O. XVIII. 7.

S. 29 Note 1. Etruskische Alterthümer: Etruskisches (?) Grab in Locarno, Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde 1873. S. 426. Der altetruskische Fund in Arbedo a. a. O. 1875. S. 591 ff. Etruskische Grabalterthümer im Canton Tessin a. a. O. 1876. S. 650. Helm bei Malans gefunden a. a. O. 1876 No. 3. Römisches: Bronzen von Siders a. a. O. 1874. S. 513. Bronzestatuette aus dem Wallis a. a. O. 1875. S. 575. Ueber die Statuetten des gallo-römischen Dispater a. a. O. 1875. S. 634 ff. Römische Niederlassungen bei Siblingen im Canton Schaffhausen 1873. S. 470 ff. 1874. S. 565 ff. Das römische Bad zu Eschenz bei Stein a. Rh. 1875. S. 596 ff. Vgl. dazu die Berichtigungen in der Revue archéologique. 17ème année. II. Paris Février 1876. S. 143 u. f. und im Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde 1876 No. II. S. 672 u. ff. J. J. Müller, Nyon zur Römerzeit (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XVIII. Heft 8).

S. 50. Die Nachricht von einem in Vindonissa lebenden Beatus beruht auf einer Verwechselung mit einem gleichnamigen Heiligen in Vendôme (Vindocinum). Die Wirksamkeit des schweizerischen Glaubensheiligen Beatus (vor dem VII., vielleicht schon im I. und II. Jahrhundert) scheint sich hauptsächlich in der Gegend am Thunersee entfaltet zu haben. A. Lütolf, Die Glaubensboten der Schweiz vor S. Gallus. Luzern 1871. S. 65 und Meyer v. Knonau in den Göttingischen gelehrten Anzeigen 1872. S. 563 ff.

S. 54 Note 3. Ueber das Kreuz im heidnischen Gebrauche vgl. auch Dilthey im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde 1875. No. 4. S. 644.

S. 55. Zu diesen ältesten christlichen Fundobjecten gehört auch das zierliche goldene Ohrgehänge in Form einer Taube, welches 1873 in einem Grabe zu S. Jean de Maurienne gefunden und für das archäologische Museum in Genf erworben wurde. Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde 1873. S. 455; abgeb. a. a. O. Jahrg. 1874. S. 516.

a. a. O. Ueber die christlichen Gräber von Kaiser-Augst (nicht Basel-Augst) vgl. Meyer v. Knonau, Die alamannischen Denkmäler in der Schweiz. Schluss (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XIX. Heft 2), woselbst Taf. II². Fig. 16 die Abbildung eines der oben genannten mit dem Christusmonogramme verzierten Knöpfe. S. 67 (23) nimmt Verf. mit W. Vischer an, dass die Mehrzahl der Gräber aus dem V., oder wohl eher noch aus dem VI. Jahrhundert, der Zeit, in welche „das nicht zu controlirende Umsichgreifen des Christenthums bei den Alamannen fällt", zu datiren seien. Die zwei mit dem Kreuze geschmückten Grabdeckel (der eine ist im Hofe des Basler Museums aufgestellt, der andere soll im Schmid'schen Hause zu Basel-Augst eingemauert sein) ist er geneigt aus der voralamannischen Epoche zu datiren, erkennt aber in ihrer Verwendung für alamannische Gräber einen Beweis für die Continuität des Christenthums über die Römerzeit hinab (S. 69).

S. 56. Ueber die Thonlampen im Museum von Genf vgl. den Aufsatz von J. B. de Rossi im Bullettino di archeologia cristiana. Anno V. 1867. No. 2 p. 23 u. ff. wiederholt in den Mémoires et documents publiés par la société d'hist. et d'archéol. de Genève (série in quarto). Tome I. cahier I.: Des premiers monuments chrétiens de Genève et spécialement d'une lampe en terre cuite avec l'éffigie des douze apôtres par J. B. de Rossi. Genève et Paris 1870; wo auf Taf. II. zu den drei im Bulletino abgebildeten Lampen noch ebenso viele neue (No. 5 nach der Veröffentlichung des Aufsatzes in der Kathedrale von Genf gefunden) kommen. Die Lampe No. 3 (Fig. 9 p. 55 oben) hält de Rossi für die jüngste, aus dem V. oder dem Anfang des VI. Jahrhunderts stammend. No. 1, 2 (mit einer Palme) und 4 (mit einem Fisch) datirt er aus dem Ende des IV. oder dem Anfang des V. Jahrhunderts. No. 1 bezeichnet er als einen der seltensten und bemerkenswerthesten Typen. Umgeben von einem Rande, auf welchem zwölf männliche Büsten erscheinen, enthält das mittlere Rund die Figur eines gepanzerten Mannes (nicht des Heilandes, wie S. 56 oben irrthümlich angegeben wurde). Er ist sitzend auf einem reich geschmückten Thronsessel dargestellt, in der Linken hält er eine Rolle, die leere Rechte ist ausgestreckt und das bärtige en face gerichtete Haupt mit einer fremdartigen Mütze bedeckt. Nur diese Figur ist fremd, während die zwölf Büsten, in denen de Rossi die Apostel erkennt, auch auf anderen Lampen bald in Verbindung mit einer mittleren Palme, bald mit dem Christusmonogramme, oder mit dem Kreuze vorkommen. Immerhin ist auch jene Hauptfigur zu erklären. Sie findet ihr Gegenstück in zwei im Museo Kircheriano zu Rom und im Museum zu Lyon befindlichen Lampen, wo ebenfalls, im Gegensatze zu den symbolischen Büsten des Randes, das mittlere Brustbild, dort einer Frau und hier dasjenige eines Mannes, als Porträt

zu betrachten ist. Alle diese drei Stücke sind endlich zusammenzuhalten mit der berühmten auf dem Coelius in Rom gefundenen und jetzt im Museum von Florenz befindlichen Bronzelampe. Sie sind, wie diese, keine Grablampen, sondern Geschenke, welche der Erinnerung an die Taufe der auf ihnen dargestellten Persönlichkeit gewidmet waren: Diese stellt den Getauften dar, der durch den Empfang des hl. Sakraments sich zu dem durch die Apostel gepredigten Glauben bekannte, und mit dieser Deutung stimmt denn auch der Umstand überein, dass diese genferische Lampe nicht in einem Grabe, sondern unter den Trümmern einer ehemaligen Wohnstätte gefunden worden ist.

S. 56. Der Durchmesser des Diskus Valentinian's, jetzt in dem neu erbauten Musée archéologique befindlich, beträgt M. 0,275.

S. 57. Ueber die Inschrift von Sitten spricht auch de Rossi a. a. O. S. 6 resp. 25, er bezieht sie nicht auf eine Kirche, sondern auf ein öffentliches Profangebäude. Vgl. dazu Messmer in der Beilage zur Allg. Augsburger Zeitung No. 352 vom 18. December 1873.

S. 59. Gütigen Mittheilungen des Herrn Prof. Dr. Gosse und den mir in liberalster Weise zur Verfügung gestellten Plänen entnehme ich die folgenden Einzelnheiten über die in den Jahren 1850 und 1869 in der Kathedrale S. Peter zu Genf veranstalteten Nachgrabungen. Dieselben förderten die Reste dreier über einander befindlicher Constructionen zu Tage: 1) römische in einer Tiefe von Mètres 3 unter dem jetzigen Boden des Schiffes. 2) M. 2,50 (und wie jene römischen Reste auf das dritte Joch des Mittelschiffes beschränkt) Holzconstructionen, in denen Prof. Gosse die Ueberbleibsel der ursprünglichen (burgundischen) Holzkirche erkennt. 3) in einer Tiefe von M. 1,80 die Fundamente des Baptisteriums, welches derselbe Berichterstatter für eine mit dem M. 0,60 höher gelegenen Chore einer zweiten Peterskirche gleichzeitige Anlage hält. Dieses Baptisterium bildete ein Kreisrund von M. 9,50 innerem Durchmesser, dessen Centrum genau demjenigen der jetzigen Vierung entspricht. Die Fundamente waren in einer Höhe von M. 1,35 erhalten und inwendig gefolgt von dem bei Blavignac (Atlas Taf. IV. Fig. 9) abgebildeten Sockel. Westlich, in derselben Axe und in einer Entfernung von nur M. 1,40 folgten die 0,90 hohen Fundamente einer Apsis, des Chores ohne Zweifel, der vor der jetzigen Kathedrale bestehenden Peterskirche. Ihr Halbkreis, dessen ursprünglicher Durchmesser 8 Mètres betrug, war nicht mehr vollständig erhalten, sondern auf ein Segment reducirt, dessen beide Enden in das den westlichen Vierungspfeilern zunächst befindliche Stützenpaar vermauert waren. Im Inneren folgte dem Halbrund ein M. 0,40 hoher rechtwinkeliger Sockel, der ohne Zweifel, wie ähnliche Einrichtungen in gewissen Basiliken Roms und Ravennas, als Sitzbank diente. Im Uebrigen ist nach den vorliegenden

Aufnahmen eine Reconstruction dieses östlichen Abschlusses kaum zu ermöglichen. Zu beiden Seiten in directem Anschlusse an die Apsis und östlich über dieselbe vorspringend erstreckte sich eine starke Mauer, deren südliche hart vor dem Baptisterium im rechten Winkel nach Aussen abbog, Basamente von Thürmen vielleicht, welche die Apsis flankirten. Ebenso auffallend ist die Substruction eines querschiffartigen Ausbaues, der sich nördlich nach Art einer Kreuzconche im rechten Winkel mit der Apsis verband und in einer Länge von 5 M. mit einer kaum 2 M. im Durchmesser haltenden inwendig und auswendig halbrunden Conche abschloss. Die westliche Fortsetzung der Apsis bildete ein Langhaus, das sich nach Mittheilung des Herrn Prof. Gosse bis zum inneren Abschlusse der jetzigen Kathedrale erstreckte. Dasselbe war 8 Mètres breit und zerfiel der Länge nach in zwei Theile, eine mit dem Chore auf gleichem Plane gelegene östliche Hälfte, von welcher, M. 17 vom Scheitel der Apsis entfernt, fünf Stufen in den tiefer gelegenen westlichen Theil hinunterführten. Von Nebenschiffen war nach den vorliegenden Plänen keine Spur zu entdecken.

Ueber weitere Funde berichtet Herr Prof. Gosse im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde 1873 No. 3, S. 454. Er entdeckte, wieder in der Kathedrale, eine allerdings nicht mehr zu entziffernde Inschrift auf weissem Marmor. Das Vorkommen einer Taube in derselben macht den christlichen Ursprung unzweideutig und der Charakter der Buchstaben weist auf das VI. Jahrhundert. Man hatte diese Inschrift in einzelne Platten zerschnitten, und die Rückseiten zu Friesen verarbeitet, die in flachem Relief mit Bandornamenten im Stile etwa des XI. Jahrhunderts geschmückt sind. Diese Fragmente befanden sich im Frühjahr 1876 im Musée archéologique.

S. 61. Durch die Untersuchungen von W. Arndt, Kleine Denkmäler aus der Merowingerzeit Hannover 1874. S. 10 u. f. S. 15, gewinnt die Datirung eines Neubaues zu S. Maurice vom Jahre 515 (nicht 522 wie Binding annimmt) eine neue Unterstützung (vgl. auch Meyer v. Knonau im Anzeiger für schweizerische Geschichte 1874 No. 3, S. 38). Nicht so unbedingt dürften dagegen, wie oben S. 61 u. f. geschehen, die Substructionen des Glockenthurmes für Reste einer älteren Anlage ausgegeben werden. Eine Zusammenstellung der auf die Baugeschichte von S. Maurice bezüglichen Nachrichten (zumeist nach Aubert) findet sich im Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde 1874 No. 4, S. 568 u. f.

S. 63. Das Fig. 10 zu unterst abgebildete Fragment mit den spiralförmigen Motiven wurde im Jahre 1868 beim Hause No. 6 an der Rue de l'Hôtel de Ville in den Fundamenten der alten Stadtmauer zwischen der Porte du château und der Tour Baudet ausgegraben und befindet sich jetzt nebst den übrigen von den Stadtmauern und der Kathedrale herrührenden Bauresten im Musée épigraphique.

S. 66. Ueber die Kunst der Burgunder und der germanischen Völker überhaupt ist noch zu vergleichen: Alb. Jahn, Die Geschichte der Burgundionen und Burgundiens bis zum Ende der I. Dynastie. Bd. I. Halle 1874. S. 205—236. II. 397 ff. — Neue Funde sind beschrieben im Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde: Agrafen aus Crissier im Canton Waadt. 1873. S. 413 (Taf. 34. Fig. 3); vgl. dazu Jahn II. S. 552. Burgundische Alterthümer aus der Umgegend von Yverdon. Anz. 1873. S. 473 ff. mit Abbildungen.

S. 67. Ueber S. Eligius und dessen Wirksamkeit vgl. die seit Ausgabe der ersten Lieferung erschienene Abhandlung von Prof. Sal. Vögelin im Neujahrsblatt von der Stadtbibliothek in Zürich 1874.

a. a. O. Note 5. Ein kleineres alamannisches Todtenfeld ist im Winter 1874 auf 1875 auch zu Ermatingen am Untersee aufgedeckt worden. Ueber die dort gemachten Funde, zu denen als neuer bemerkenswerther Beitrag ein kreisrundes à jour gegossenes und mit Vögeln verziertes Gürtelblech kommt (eine Abbildung soll im Anzeiger f. sch. A. 1876 Heft 3 erscheinen) vgl. Meyer v. Knonau, Die alamannischen Denkmäler. Schluss. S. 74 (30) u. f. Ebendas. p. 31 ff. eine gute Uebersicht über die verschiedenen Gattungen von alamannischen Fundgegenständen besonders aus dem Leichenfelde von Kaiser-Augst.

S. 69. Eine besondere Gattung von häufiger in Burgund als in der Schweiz gefundenen Metallarbeiten repräsentiren die à jour, aber ebenfalls ganz flach gegossenen Bronzen. Eine Gürtelschnalle mit der sehr rohen Figur eines Greifen ist abgeb. bei Baron de Bonstetten, Recueil. Suppl. I. Taf. IV. Fig. 11. Suppl. II. Taf. XII. Fig. 1, ein bei Erbauung des Schlosses Hüneck bei Thun aus einem burgundischen Grabe gefundenes Messerheft in derselben Technik mit der barbarischen Gestalt eines Menschen in einer Umgebung von conventionellen Ranken geschmückt.

a. a. O. Der Vorwurf von Alb. Jahn, a. a. O. II. S. 551, dass (Zeile 17 v. o.) Fibeln und Gurtschnallen verwechselt worden seien, trifft nicht zu. Es ist hier vielmehr, im Gegensatze zu den scheibenförmigen Fibeln (Abbildung einer solchen bei Meyer v. Knonau Taf. I[2]. Fig. 37 u. 37a) von einer zweiten Gattung von Gewandnadeln die Rede, von solchen nämlich, die zur Aufnahme der Gewandfalte mit einem nach Aussen gekrümmten Bügel versehen sind (vgl. auch Schnaase, Gesch. d. bild. Künste. III. S. 590).

S. 71. Die Note 1 erwähnte Metallplatte mit der Darstellung eines Reiters — eine Zierscheibe — wurde nicht in Embrach, sondern in Oberglatt (Canton Zürich) gefunden. Abbildung in den Mittheilungen der antiq. Ges. in Zürich. Bd. XVIII. Heft 3. Taf. III. Fig. 2. Ebendas. Fig. 1 eine Abbildung der Silberplatte aus Seengen. Vgl. über die Letztere Meyer v. Knonau a. a. O. S. 78 (34) und 80 (36).

a. a. O. Zu den mit biblischen Motiven geschmückten burgundischen Metallgeräthen kömmt als das interessanteste die 1873 in einem Grabe à la Balme bei La-Roche, südöstlich von Genf gefundene und jetzt im Musée archéologique von Genf befindliche Gurtplatte mit der freilich höchst barbarischen Darstellung des Einzuges Christi in Jerusalem. Abgeb. im Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde 1873 No. 3, S. 455.

S. 72. Alb. Jahn berichtigt brieflich und a. a. O. II. 551, dass die Grabhügel von Ins zum Theil, und die von Allenlüften ausschliesslich Todtenbrand aufgewiesen haben, wonach also, da die Burgunder bei ihrer Einwanderung in die Westschweiz schon Christen gewesen, die fraglichen Fundobjecte denselben nicht zugewiesen werden können. An alamannische Herkunft dieser Artefacten sei aber mit Rücksicht auf die Landesgegend, in der sie gefunden wurden, nicht zu denken. v. Bonstetten, Recueil, Suppl. II. S. 23 ist geneigt, die Funde von Ins in die gallo-römische Zeit vor der Völkerwanderung zu setzen.

a. a. O. Zu den ältesten in der Schweiz gefundenen Metallarbeiten gehören die aus vergoldetem Kupfer getriebenen Rundplatten, die beim Bau der neuen Schynstrasse in der Nähe von Alvaschein (Graubünden) unter einem Felsblocke zum Vorschein kamen. (Vgl. hierüber Kind, in der Neuen Alpenpost. Zürich 1876. Bd. III. No. 9. S. 107.) Die eine derselben — ein Fragment — ist verschollen, zwei andere, ganz erhaltene Platten, sind für das Museum der historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden in Chur erworben worden. Ein Rund von etwa 11 Centimètres im Durchmesser sind sie beide von einem kräftigen tauartig verzierten Rande umgeben und zeigen, die ganze Höhe des von demselben begrenzten Feldes einnehmend, die Halbfigur eines Königs, der mit halb erhobenen Armen in jeder Hand ein langes Stabkreuz hält. Kopf und Leib sind streng en face gerichtet. Auf einer knapp anliegenden haubenähnlichen Kopfbedeckung sitzt die Krone, aus einem Reife bestehend, auf dem sich ein Kranz von aufrecht stehenden Federn erhebt. Der Kopf, ein strenges Oval, zeigt grosse stiere Augen. Brauen, Schnauz und Bart, Letztere aus dicken langgestreckten Wulsten bestehend, sind mit dünnen Diagonalstrichen eng schraffirt. Ein federartiger, aus konischen Theilen zusammengesetzter Kragen bedeckt den oberen Theil des Rumpfes, der bei der einen Figur mit einem kurzärmeligen Panzerhemde und bei der zweiten mit einem ebenfalls knapp anliegenden und mit kleinen gedupften Kreisen verzierten Rocke bekleidet ist. Dieselbe Darstellung soll auch die dritte Platte geschmückt haben.

S. 87. Vgl. Meyer v. Knonau, Die alamannischen Denkmäler. Schluss. S. 59 (15) Note 1, wo die traditionelle Annahme von der Stiftung Säkingen's durch den heil. Fridolin auf Grund von triftigen Belegen

bezweifelt wird. Dazu desselben Verf. Ausgabe von Ekkehart's Casus S. Galli (Mittheilungen zur vaterl. Gesch. herausg. von dem histor. Verein in S. Gallen. Heft XV. u. XVI.) S. 230 Note 802.

S. 96. Kloster S. Gallen. Dass die Klosterkirche mit einer hölzernen Felderdecke versehen war, geht aus Ekkehart's Casus S. Galli Cap. 43 (ed. Meyer v. Knonau S. 155) hervor. Die dort erwähnte Geschichte von dem Sturze Wolo's datirt aus dem Ende des IX. oder dem Anfang des X. Jahrhunderts (vor 912). Ueber verschiedene Zierden, die Hartmut als Stellvertreter Grimalds und auch später, in der Zeit seiner eigenen Verwaltung (872—883), in der Kirche und in anderen Baulichkeiten des Klosters anbringen liess, berichtet Ratpert in seinen Casus S. Galli Cap. 26—29 (die betr. Stellen abgedr. a. a. O. p. 243 N. 848).

a. a. O. Ueber den Schmuck der von Abt Grimald erbauten Aula sind noch die Verse der von Dümmler (Mittheilungen der antiq. Ges. in Zürich Bd. XII. p. 213) mitgetheilten Wandinschrift herbeizuziehen: „splendida marmoreis ornata est aula columnis, quam Grimoldus ovans firmo fundamine struxit". Ueber die Lage der Aula cf. Ekkehart's Casus, ed. Meyer v. Knonau S. 243 Note 846.

a. a. O. Ueber den tausendbrotigen Ofen etc. ist zu vergleichen Note 180 u. 181 derselben Ausgabe.

S. 97. Eine Abweichung des Baues von dem Risse giebt sich auch darin zu erkennen, dass die Klosterkirche, wie aus Allem hervorzugehen scheint, nur mit Einem Thurme versehen war. Meyer v. Knonau a. a. O. S. 202 Note 694 und S. 242 Note 841.

S. 97. Mit den bereits gegebenen Berichten über die nachmalige Gestalt der Klosterkirche von S. Gallen ist noch die Beschreibung Vadian's aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts zusammenzuhalten. (Joachim v. Watt [Vadian], Deutsche historische Schriften. I. Bd. herausgegeben von Ernst Götzinger. S. Gallen 1875. S. 185.) „Hie aber allein zu merken ist, dass die kirch, die man jezmal S. Othmars kirchen nennt . . . . . und der eltist bauw ist, sampt den kruften darunder, der jezmal am closter ist. Si hat noch seulen von ganzen steinen gehouwen, und ist der altar von gutem ganzem kupfer überzogen gewesen, wie wir vormals vom Tutilo gemeldet (a. a. O. S. 169) . . . . . Und sicht man noch näbend dem altar den alten predigstand von gehauwnem steinwerk aufgefüert, in dem man dem volk die omilien oder predigen und erleuterungen Gotes wortz geton hat. Der schulmeister (Emporkirche, Lettner?) ist hinden an der kirchen gegen aufgang gestanden etc. . . ." Ueber dieselbe 867 geweihte Kirche (Ekkehart's Casus S. Galli, ed. Meyer v. Knonau S. 242 Note 840) meldet auch die Continuatio secunda der Casus S. Galli (Pertz, Scr. II. 150); sie berichtet von Verschönerungen, welche Abt Ymmo (seit 975)

in derselben anbringen liess: Otmari aecclesiam .... cripta et fornicibus, gipsi atque auri speciebus convenienter auctam, auro et coloribus ornaverat".

S. 99. Hieher gehören auch die Baunachrichten aus Einsiedeln in den Annales Einsiedlenses (Pertz, Mon. Scr. III. p. 143). Anno 948 dedicatio huius aecclesiae. Anno 987 cella beati Meginradi basilica aucta est.

a. a. O. Näheres über die Erbauung der S. Magnuskirche in S. Gallen bei Ekkehart, Casus S. Galli, ed. Meyer v. Knonau S. 16 Note 62 u. 63.

S. 105. Glocken. Vgl. die Berichtigung von G. Kinkel (C. v. Lützow's Zeitschr. f. bild. Kunst. Leipzig 1874. S. 356), der die ersten Glocken in Irland und Wales nachweist, indem solche dort schon in den Lebensbeschreibungen der hl. Brigitta und des hl. Paul von Leonois erwähnt werden, von denen der Letztere 573 gestorben ist.

S. 106 Note 1. Fälschlich ist dort das Jahr 837 statt 937 als dasjenige des Klosterbrandes angegeben. Ueber den ebendaselbst erwähnten Thurm des Hartmut, den „Schulthurm", wie er in der Folge genannt wurde, redet auch Vadian (Joachim von Watt, Deutsche historische Schriften, herausgegeben von Dr. Ernst Götzinger. Bd. I. S. Gallen 1875. S. 129 u. 185); vgl. dazu die oben citirte Ausg. von Ekkehart S. 241 Note 839.

S. 110. Das spätrömische Elfenbeinrelief, welches den Einband des Antiphonarium No. 359 in der Stiftsbibliothek zu S. Gallen schmückt, ist abgebildet in P. Lambillotte, Antiphonaire de S. Grégoire. Paris 1851. Vgl. über den Codex selbst G. Scherrer, Verzeichniss der Handschriften der Stiftsbibliothek von S. Gallen. Halle 1875. S. 124 und die oben citirte Ausg. von Ekkehart's Casus, Note 608 zu S. 171.

S. 111. Ueber Tutilo's Lebenszeit steht wenig fest. In dem von Dr. H. Wartmann herausgegebenen Urkundenbuche der Abtei S. Gallen Bd. I. zeigt No. 697 zuerst den Tuatilo (Tuotilo) Anno 895 als den zweiunddreissigsten der Presbyter, dann weist ihn No. 753 vom Jahre 907 als Urkundenschreiber auf, und siebenmal von 898 bis zum Jahre 912 erscheint sein Name auf der Officialentabelle (Mittheilungen zur vaterl. Gesch. herausgegeben von dem histor. Verein in S. Gallen. Heft XIII. S. Gallen 1872. p. 73). Dass 915 (wie oben angegeben) nicht mit Sicherheit als das Todesjahr Tutilo's bezeichnet werden kann, und auf welche Weise diese Annahme entstanden ist, hat Alwin Schultz, Tuotilo von S. Gallen (in Dr. R. Dohme's Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit Lief. VIII. u. IX) S. 30 u. f. nachgewiesen. Das Einzige, was hierüber feststeht, ist, dass Tutilo nach 912 (es geht diess aus der zwischen dem 8. November 911 und dem 7. November 912 datirten Urkunde No. 771 bei Wartmann a. a. O. hervor) an einem 27. April gestorben ist (Ekkehart's Casus S. Galli, ed. Meyer v. Knonau S. 4 Note 16. S. 159 Note 572 und der Vermerk im S. Galler Todtenbuch in den Mittheilungen a. a. O.

Heft XI. p. 40). Dass Tutilo, wie bei Schultz S. 26 angegeben wird, ein Schüler Iso's gewesen (welcher Iso, nebenbei gesagt, nicht aus Moutier-Grandval berufen, sondern umgekehrt, von Geburt ein Thurgauer und Mönch von S. Gallen, nach Ekkehart's Versicherung [Cap. 33] als Lehrer nach Grandval geliehen wurde), ist bloss wahrscheinlich, aber keineswegs, wie diess von Notker Balbulus gilt, mit Gewissheit anzunehmen (Meyer v. Knonau a. a. O. S. 121 Note 418). Auch die Stelle in Ekkehart Cap. 1, welche von der Freundschaft der „commonachi" Tutilo, Ratpert und Notker handelt, ist, wie Berichtigung zu S. 140 gezeigt werden soll, so wörtlich nicht hinzunehmen.

Zu dem Schultz'schen Aufsatze ist ferner zu berichtigen, dass die Reise des Erzbischofs Hatto als entscheidendes Moment zur Erörterung der Frage von Tutilo's Lebenzeit durchaus nicht in Betracht gezogen werden kann, indem der betr. Bericht, wie ihn Schultz noch Ekkehart Cap. 22 mittheilt, unter die vielen von Ekkehart mitgetheilten Anekdoten gehört und wahrscheinlich nur eine tendenziös gemachte Geschichte war, „plump und handgreiflich erfunden, um den Abt-Bischof als den Verschlagensten unter den Listigen hinzustellen" (Meyer v. Knonau Note 288 zu Seite 87. Vgl. auch Ernst Dümmler, Das Formelbuch des Bischofs Salomo III. von Constanz. Leipzig 1857. S. 114).

Es ist darum auch die interessante Stelle von den Goldschmiedearbeiten, die Tutilo im Auftrage Salomo's III. aus dem dem Hatto unterschlagenen Schatze für die Kathedralkirche zu Constanz verfertigt haben soll: ein kostbares aus Gold getriebenes und mit Juwelen besetztes Crucifix, der Schmuck eines Marienaltars und eines Analogium (Ambo oder Lesepult) (vgl. das Nähere über diese Kunstwerke bei Meyer v. Knonau a. a. O. Note 300—306 zu S. 90) nur mit Vorsicht aufzunehmen.

Dasselbe, wohin schon die Worte „ut ajunt" deuten, gilt endlich von den Beutestücken, die Ekkehart a. a. O. für die S. Galler abfallen lässt, von dem berühmten „Diptychon des Tutilo". Zuvörderst möge man sich wohl hüten, so rundweg auszusprechen, dass man in demselben die schon von Karl dem Grossen benutzten Tafeln zu erkennen habe, denn es scheint Ekkehart, dem die Stelle in Einhart's Vita Caroli cap. 25 vorschwebte, derselben lediglich des Vergleiches wegen erwähnt zu haben. Sodann berichtet Ekkehart, dass Abt Salomo den Sintram beauftragt habe, ein mit der Form und Grösse dieser Tafeln übereinstimmendes Evangeliarium zu schreiben, um dasselbe mit dem Hatto unterschlagenen Gold und Edelsteinen (gemmae) zu schmücken. Ist dieser Codex aber das in Tutilo's Diptychon eingebundene „Evangelium longum", so erhebt sich ein neues Bedenken gegen den Ekkehart'schen Bericht wegen des Namens Amata, einer auch urkundlich im Jahre 903 erwähnten Persönlichkeit und

Zeitgenossin Abt Salomo's und des Tutilo (Meyer v. Knonau a. a. O. S. 92 Note 307). Auf der Aussenseite des einen Deckels liest man auf einem Goldstreifen eingravirt den Vermerk: „ad istam paraturam Amata dedit duodecim denarios". Derselbe Name findet sich wieder in dem Codex selbst auf Seite 199, und auf den folgenden Seiten bis pag. 233 wiederholt sich jedesmal über dem Texte der Anfangsbuchstabe A. Man könnte nun freilich annehmen, der Beitrag dieser Amata habe sich auf die immerhin nicht zu unterschätzende Lieferung des Goldes für die Initialen beschränkt, allein dem widerspricht die Anbringung ihres Namens auf dem Deckel und der Ausdruck „ad paraturam", worunter doch sicher die metallene Fassung zu verstehen ist.

Nach alledem dürfte denn auch die Frage über die Tutilo'sche Urheberschaft der Tafeln selbst eine offene bleiben. Was Ekkehart von den Hatto'schen Elfenbeinen berichtet, beschränkt sich auf die Angabe, dass das eine derselben des Schmuckes entbehrte; über die Bildwerke, welche das zweite zierten, schweigt er. Ein sicheres Zeugniss für die Identität dieser Tafeln mit dem vorliegenden Diptychon giebt er also nicht und könnte ein Rückschluss auf jene Erzählung überhaupt nur dann gemacht werden, wenn sich gewichtige Unterschiede zwischen dem Stil der beiden Tafeln ermitteln liessen. Allein auch hierüber dürfte, so scheint mir nach genauer Untersuchung der Originale, ganz leichthin nicht entschieden werden und ist jedenfalls die Seite 113 oben, Note 2 ausgesprochene Ansicht nicht kurzweg zurückzuweisen: dass wie die Tafel mit der Himmelfahrt Mariä, die sich schon durch ihren die Schutzheilige von Constanz und den Patron S. Gallens feiernden und mithin sehr wohl auf die Epoche Salomo's III. passenden Inhalt als S. Gallische Arbeit zu erkennen giebt, so auch die zweite mit der Glorie des Heilandes daselbst verfertigt worden sei.

Ob endlich mit Schultz S. 33 auch die Elfenbeinschnitzereien des Codex No. 60 für Arbeiten Tutilo's zu halten seien, ist, da wir von diesem Meister überhaupt keine einzige authentische Arbeit haben, weder zu bejahen noch zu verneinen.

Welches Rufes Tutilo's Arbeiten unter den nachfolgenden Generationen bis in's XVI. Jahrhundert hinein genossen, geht aus der Nachlese zu Seite 97 aus Vadian's Schriften entnommenen Stelle über den Gallus-Altar in der Otmarskirche und der S. 114 Note 1 citirten Notiz aus Stumpf's Chronik hervor. Dass der Meister aber — gleich Lionardo! von seinen Zeitgenossen schon hoch geehrt und gefeiert worden sei (Schultz S. 34) ist zwar denkbar und wahrscheinlich sogar, allein durch keine einzige Aussage zeitbürtiger Herkunft belegt. Der alte Eintrag im Todtenbuche sagt nur, er sei „monachus atque presbiter" gewesen, das epitheton ornans: „doctor iste nobilis celatorque fuit" ist ein nachträglicher Vermerk

und Alles, was wir von einlässlichen Berichten über Tutilo kennen, erst ein Jahrhundert nach ihm aufgezeichnet worden.

S. 113. In bemerkenswerther Uebereinstimmung zu dem Inhalte der Glorientafel stehen, wie mir Herr Chorherr Dr. A. Lütolf in Luzern gütigst bemerkte, die Worte des von Einigen dem hl. Ambrosius zugeschriebenen Vesper-Hymnus:

Hunc astra, tellus, aequora,
Hunc omne quod coelo subest,
Salutis auctorem novae
Novo salutat cantico.

Die Salus nova ist in der Tafel durch die Evangelisten angedeutet, d. h. verkündet. Der Hymnus beginnt: „Jesu redemptor omnium" und soll abgedruckt sein bei Daniel, Thesaur. hymn. I, 78. IV, 145.

S. 114. Die Elfenbeinreliefs des Codex No. 60 der Stiftsbibliothek von S. Gallen sind abgebildet im „Kunsthandwerk", Stuttgart 1874. Heft 3 und die eine der beiden Tafeln bei Alwin Schultz a. a. O. Die Höhe der Tafeln beträgt M. 0,257, ihre Breite 0,094.

S. 117 Note 1. Zu „aurea tabula" ist irrthümlich auf Ekkehart statt auf die Continuatio secunda der Casus S. Galli (Pertz II. S. 150) hingewiesen.

S. 119. Mission in Irland. Hier ist zu berichtigen, dass nicht in Irland, sondern in den Rhonegegenden und in Gallien überhaupt das Christenthum diesseits der Alpen seine erste Verbreitung fand, und dass selbst Britannien (wie Kinkel, Zeitschr. f. bild. Kunst Bd. IX. 1874 S. 355 bemerkt) unter der römischen Herrschaft die Priorität haben möchte, während von Irland gerade nach dem Rückzuge der römischen Legionen aus England eine sehr kräftige Reaction zu Gunsten des Heidenthums ausgegangen ist.

S. 120. Ueber die Beziehungen S. Gallens zu den Schottenmönchen cf. Ekkehart, Casus S. Galli, ed. Meyer v. Knonau S. 9 Note 24.

S. 121 Note 2. Dieses älteste unter Abt Grimald (841—72) verfasste Bücherverzeichniss ist abgedruckt bei Weidmann a. a. O. S. 364 u. ff.

S. 128. Ueber die irische Ornamentik und ihren Ursprung sind noch zu erwähnen zwei Aufsätze von F. W. Unger: der Artikel „Groteske" in Ersch' und Gruber's Realencyklopädie und „Ueber den Ursprung der irischen Ornamentik" (Zeitschr. f. bild. Kunst. 1876. S. 62 u. f.), wo Verf. diese Ornamentik gegenüber der von R. Bergau (a. a. O. 1875. S. 383) wieder aufgenommenen Ansicht von dem orientalischen Ursprung, wie mir scheint mit Recht, aus altheidnischen bis in die Bronzezeit hinaufreichenden Traditionen erklärt. Dagegen anerkennt er sporadische Einflüsse römischer und byzantinischer Kunst, jene in dem Mäander und Flechtwerk (vgl. dagegen Reber in der Jenaer Literaturzeitung 1874. No. 13 S. 190) und diese in der Auffassung einzelner Heiligenfiguren.

S. 130. Zu den ältesten mit Verzierungen ausgestatteten Handschriften gehören eine Anzahl mir erst später bekannt gewordener Codices in der Stiftsbibliothek S. Gallen. Der früheste ist der im VII. Jahrhundert wahrscheinlich in Italien geschriebene Codex No. 188 (Scherrer, Verzeichniss der Handschriften der Stiftsbibliothek von S. Gallen S. 67). Das Titelblatt zeigt in einfacher Federzeichnung, schwarz auf der Naturfarbe des Pergamentes ausgeführt, ein griechisches Kreuz von zwei rundbogigen Arcaden überragt. Die Pilaster sind mit Geriemsel, das Kreuz ist mit Ornamenten gefüllt.

Aus dem VII. (nach Pertz, der Mon. Germ. Leges IV. tab. 1 ein Facsimile giebt) oder dem VIII. Jahrhundert stammt der ohne Zweifel gleichfalls in Italien geschriebene Codex No. 730 (Edictus Rothari), die älteste aller Handschriften der longobardischen Gesetze (Scherrer S. 237) mit einer ganzen Auswahl der S. 130 beschriebenen ichthyomorphischen Initialen. Ebenfalls italienischer (longobardischer) Herkunft ist das 794 datirte Gesetzbuch No. 731 (Scherrer S. 238). Die vielen sehr roh gezeichneten Initialen sind aus Fischen, Vögeln und Vierfüsslern, mitunter auch aus menschlichen Gestalten gebildet. Auf pag. 234 unter einem von Säulen getragenen Hufeisenbogen erscheint das Bild des Schreibers Wandalgarius mit Stab und Schriftrolle und wie Papageno mit einem Rocke bekleidet, der aus lauter Federn zusammengesetzt erscheint. Die Figuren sind missgestaltet, kurz, mit ungeschlachten ausdruckslosen Köpfen, schweren Armen und winzigen Beinen und Füssen. In den Buchstaben viel Geriemsel, kindliche Federzeichnung mit schwarzer Tinte und stellenweise bemalt mit trüben vorherrschend gelben und rothen Tönen.

Den auf Seite 130 angedeuteten Uebergang zu der karolingischen Verzierungsweise repräsentiren ausser dem a. a. O. beschriebenen Codex No. 20 (des Vuolfcoz) noch eine Reihe anderer ebenfalls erst nachträglich bei systematischer Durchforschung der S. Gallischen Stiftsbibliothek bekannt gewordener Handschriften. In einfachster Art, mit starken irischen Elementen vermischt, zeigt ihn der aus dem Anfang des IX. Jahrhunderts stammende Codex No. 217. Die Initialen sind mit trüben, fleckigen Farben bemalt. Aus derselben Zeit datirt der wahrscheinlich nicht in S. Gallen geschriebene Codex No. 221, dessen Schrift noch an die merowingische erinnert (Scherrer S. 79 und 641). Das Titelblatt ist in seiner ganzen Grösse schwarz auf Weiss mit bandartigen in S. Gallischen Manuscripten ungewöhnlichen Verschlingungen geschmückt. Auf longobardische Einflüsse weisen die ebenfalls im Anfang des IX. Jahrhunderts geschriebenen Codices No. 348 und 350 mit kleinen unbedeutenden Initialen. Dem Stil der Vuolfcoz'schen verwandt mit viel Geriemsel, und wieder mit Ausschluss metallischer Farben trüb bemalt, sind die Initialen der Codices

No. 113. 114 (mit einem charakteristischen noch unter starkem irischem Einflusse gezeichneten D) 116 und 168.

In der Zeichnung ebenfalls an die Vuolfcoz'schen Buchstaben erinnernd. aber vorgeschrittener in der Farbentechnik, indem die Verwendung von Metallen und Purpur bereits einen Uebergang zu der Höhe der karolingischen Miniaturkunst bezeichnet, erscheinen die Codices No. 15, 27 und 367, Ersterer mit einem besonders prächtigen in der Zeichnung noch streng irischen B (eatus), No. 27 und 367 mit ausgiebiger Verwendung des Silbers, das in letzterer Handschrift zum Schmucke der Buchstaben selbst, in No. 27 zur Ausfüllung des Grundes zwischen den in ihrer ganzen Stärke vergoldeten und unmittelbar von einem rothen Umrisse gefolgten Zügen dient. Zu derselben Classe von Miniaturhandschriften gehört auch der Codex No. 292 in der Stadtbibliothek von S. Gallen mit mehren sehr grossen aber durchgängig roh gezeichneten und theilweise noch stark von der irischen Weise beeinflussten Initialen. Wie lange sich endlich dieser halbirische Stil bei einfacher Ausstattung erhielt, beweisen einige Buchstaben in dem von Scherrer (S. 183) aus dem X. Jahrhundert datirten Codex No. 569 der Stiftsbibliothek.

Unter den figürlichen Darstellungen stehen die ältesten, die Evangelistenembleme in dem Codex No. 124 aus dem Ende des VIII. Jahrhunderts, noch ganz unter dem Einflusse irischer Vorbilder. Die Thiere sowohl als der Engel des Matthaeus, Letzterer auf schmutzig purpurnem Grunde von einer rundbogigen ächt irisch verzierten Arcade umrahmt, sind von wahrhaft abschreckender Roheit. Der vierflügelige Engel, kaum vier Kopflängen hoch, ist, auf den Fussspitzen stehend, streng en face gerichtet. Der klobige Kopf verräth noch starke Anklänge an die kalligraphische Zeichnung irischer Typen, indessen fehlen doch die spiralförmig aufgewundenen Nasenflügel. Die Bemalung ist eine völlig naturwidrige: spitze Klexe vertreten das Roth der Wangen, die Haare scheinen aus Federn gebildet und sind streifenweise weiss, oder roth und gelb bemalt.

Ungleich vorgeschrittener sind die in einfacher Umrisszeichnung ausgeführten Figuren des Crucifixus und zweier Frauen in dem aus dem VIII. oder IX. Jahrhundert stammenden Codex No. 876 und ein grosses Doppelbild in der, gleich den folgenden Codices, aus dem IX. Jahrhundert stammenden Handschrift No. 86. Oben erscheint S. Petrus mit Simon Magus disputirend, unten Rufinus mit Gaudentius, der in Gegenwart des Volkes ein Buch empfängt. Das Ganze umgeben die Brustbilder der Apostel.

Zu den bemerkenswerthesten Bildern dieser älteren Schule gehört ferner die grosse Figur des Heilandes in dem Codex No. 877. Christus hält mit erhobener Rechten einen langen Kreuzstab, in der ausgestreckten Linken ein aufgeschlagenes Buch. Das bärtige nicht unedle Antlitz umgiebt ein

rother Nimbus mit gelbem Kreuze. Die lange Tunica, aus welcher die nicht ohne einen Anschein von Naturwahrheit gezeichneten Arme hervorschauen, ist weiss und nur mit wenigen gelben oder braunen Schatten versehen, der Mantel braun und gelb gemustert, mit denselben Motiven, wie sie auf den Togen römischer Mosaikfiguren erscheinen. Die nackten Theile, Bart und Haare sind unbemalt. Ohne virtuose oder auch nur sichere Führung ist die Zeichnung im Allgemeinen richtig und die Haltung der gemessen en face schreitenden Figur eine sichere, selbst edle. Die einfache Drapirung ist ohne Zweifel nach guten älteren Mustern entworfen, nur das Aufflattern der Gewandzipfel in scharf dreieckig gebrochenen Kniefalten verräth bereits die Hinneigung zu einem für den Stil gewisser karolingischer Miniaturen charakteristischen Manierismus.

Die volle Ausbildung des karolingischen Stiles zeigt das Bild des Paulus in dem Codex No. 64, eine braune mit wenigen Sepiatönen lavirte Federzeichnung. Der Apostel, der in grösserer Gestalt auf einem Postamente steht, trägt den bekannten altchristlichen Typus. Ihm gegenüber toben die judei und gentes, die mit emporgehobenen Armen gegen den Prediger zu stürmen scheinen (Apostelgesch. XXI. 27?). Die Zeichnung der viel zu kurzen Gestalten ist schwach und theilweise manierirt, was besonders von den Draperien gilt, die bald eng und kleinlich gehäuft und dann wieder in allzu kräftigen Curven um Schultern und Unterleib concentrisch sich schwingen, ein Uebelstand, an dem auch die in manchen anderen Beziehungen verwandten Zeichnungen im Psalterium aureum leiden. Immerhin erfreut, wie dort, ein naiver Realismus, ein Streben nach Lebendigkeit, das sich namentlich in der stürmischen Bewegung des Volkshaufens und in den wechselnden Charakteren der Köpfe zu erkennen giebt.

Weitere Hauptwerke aus diesem Zeitraume sind einige Handschriften astronomischen Inhaltes. Die Beschäftigung mit der Sternkunde spielte auch im tieferen Mittelalter eine grosse Rolle, weniger in wissenschaftlichem Sinne, als wegen des Glaubens an die Wirkung der Gestirne und der christlichen Auslegungen willen, die man an dieselben zu knüpfen pflegte (Piper, Mythologie und Symbolik der christl. Kunst. Bd. I. 2. S. 300 u. ff.). Wie die Namen, so waren die künstlerischen Vorstellungen der Gestirne aus dem Alterthum entlehnt, und behielten die von den heidnischen Astronomen aufgestellten Theorien ihre Geltung bei. Eine grosse Verbreitung fand das System des Aratus in der vom Caesar Germanicus überlieferten Fassung. Die merkwürdigste dieser Aratus-Handschriften, welche die Schweiz besitzt, ist die aus Strassburg stammende und mit No. 88 bezeichnete in der Stadtbibliothek von Bern (Hagen, Catalogus codicum bernensium. Bernae 1874. p. 108). Aus dem X. Jahrhundert stammend und jünger als die demnächst zu erwähnenden S. Galler Handschriften ist

sie dennoch, weil ältere Vorbilder als diesen ihr zu Grunde liegen, als die erste zu nennen. Der Codex enthält im Ganzen 29 Bilder, darunter eine grosse Darstellung der Himmelssphäre. Den menschlichen Figuren liegen antike Vorbilder zu Grunde, aber sie sind sehr nachlässig und in roher Zeichnung wiedergegeben. Die Verhältnisse sind übertrieben lang, die Köpfe klein, die Gliedmassen schwer und ungelenk. Die Bemalung mit einer beschränkten Scala von vorwiegend gebrochenen Farben ausgeführt. Die nackten Theile sind fleischroth und stellenweise von grellen mennigrothen Strichen begleitet, die Gewänder mit dunkleren Tönen in der Localfarbe schattirt, neben denen einzelne Lichter, weiss auf rothem und gelb auf grünem Grunde, ausgespart sind. Die beiden anderen Aratus-Handschriften No. 250 und 902 befinden sich in der Stiftsbibliothek zu S. Gallen. Sie stammen aus dem IX. Jahrhundert und sind mit völlig übereinstimmenden Bildern geschmückt. Federzeichnungen, sind sie mit sicheren Strichen entworfen, diejenigen des Codex No. 250 etwas kleiner und stellenweise mit leichten Sepiatönen schattirt. Alle Bilder weisen auch hier auf antike Muster zurück, aber ihr Stil ist ein anderer als derjenige der Berner Miniaturen. Die Gestalten sind gedrungener, die nackten Theile gefühllos mit straffen Zügen schematisch gezeichnet, Die Haltung im Allgemeinen und die Bewegungen der Gliedmassen und Draperien, die in dem Berner Aratus trotz mancher Fehler das Streben nach Mannigfaltigkeit und plastischer Rundung zeigen, sind hier eintöniger, die meisten Figuren im Profile dargestellt, mit gewaltsam ausgereckten Armen und mit Vermeidung aller Verkürzungen. Auch der Schnitt und der Stil der Gewänder ist ein verschiedener. In dem Berner Codex erscheint der Wassermann als eine ächt antike Gestalt mit phrygischer Mütze und faltigen Beinkleidern; der Oberkörper ist nackt bis auf die linke Schulter, von der ein schmales Gewandstück in weitem Schwunge den Körper umwallt. In den S. Galler Handschriften ist der Aquarius, eine karolingische Gewandfigur, mit Toga und kurzer Tunica bekleidet, das Haupt mit einer konischen Mütze bedeckt, in der man kaum mehr die phrygische Form erkennt. Ueberall verschwindet die weiche und fliessende Form. Die Gewänder sind in straffe Falten gestreckt, die stellenweise in concentrische Schwingungen auslaufen, oder in dreieckigen Massen hoch aufwallen. Bemerkenswerth sind die Darstellungen von Sol und Luna (vgl. die Vignette S. 779 oben). Das eine Mal sind sie stehend, mit den Abzeichen ihrer Gestirne am Haupt, inmitten des Thierkreises abgebildet, das andere Mal erscheinen sie, wie in dem Berner Aratus, als Wagenlenker, Sol auf der von Pferden gezogenen Quadriga, die Mondgöttin mit einem Zweigespanne von Rindern (vgl. dazu Piper a. a. O. 117 u. f. 141 und 143).

Zwei grosse im Stil und der Ausführung verwandte, doch wohl später,

im X. Jahrhundert, verfertigte Bilder, rohe, stellenweise mit dem Pinsel vertriebene Zeichnungen mit brauner Tinte, finden sich in dem Codex B. IV. 26 der öffentlichen Bibliothek zu Basel; sie stellen die Anbetung der Hirten und die Auferstehung Christi dar und stehen hinsichtlich der Ausführung der oben beschriebenen Darstellung des hl. Paulus in dem S. Gallischen Codex No. 64 am nächsten.

S. 139. Ueber die Eigenthätigkeit Abt Salomo's als Miniaturmaler. Dass es sich hier um eine blosse Sage handelt, geht aus Ekkehart's Worten „ut ajunt" hervor (vgl. dazu Meyer v. Knonau S. 95 Note 314 und S. 109 Note 383). Im Uebrigen bestätigen sichere Nachrichten, dass Salomo auf die S. Gallische Schreibschule sehr anregend gewirkt hatte. So wurde auf seinen Befehl daselbst im Jahre 909 ein prachtvolles Psalterium angefertigt, das Heinrich II. an Bamberg schenkte, wo es sich noch befinden soll. Auch später pflegte man in S. Gallen besonders hervorragende Leistungen aus dem Ende des IX. Jahrhunderts auf Abt Salomon zurückzuführen (a. a. O. S. 110 Note 384).

S. 140. Der Ausdruck „Kleeblatt" beruht auf der Ekkehart'schen Darstellung, die fälschlicher Weise den um eine Generation älteren Ratpert († nach 884) als Zeitgenossen Tutilo's († nach 912) und Notker's Balbulus († 912) darstellt. Vgl. dazu Ekkehart's Casus S. Galli, ed. Meyer v. Knonau p. 4 Note 16. p. 127 Note 433.

S. 147. Hier ist die allerdings unverbürgte Nachricht in Fr. Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei. 2. Aufl. Bd. I. Berlin 1847. S. 146 anzuführen, wonach um 980 der Abt Folcuin in der Kirche des Klosters Lobbes an der Sambre „unter der künstlerischen Leitung des Bischofs Notger von Lüttich, eines ehemaligen Sangallensers" die Chornische und die Decke habe malen lassen.

S. 160 Note 2. Im Münster zu Basel stand der Altar des hl. Michael auf dem Lettner. Basel im XIV. Jahrhundert S. 10 und Basler Neujahrsblatt von 1850. S. 43.

S. 161. Als ein zweites Beispiel einer (mit der S. Georgskirche bei Berschis nahe verwandten) zweischiffigen Anlage ist die S. 195 genannte S. Lorenzkapelle bei Paspels anzuführen. Andere, freilich erst nachträglich aus einschiffigen Bauten umgewandelte, Kirchen von zweischiffiger Anlage sind die Kapellen S. Maria del Castello bei Giornico und S. Carlo oberhalb Prugiasco (Bleniothal), beide mit flachgedecktem Langhause.

S. 179. Als weitere Reste romanischen Burgenbaues sind zu nennen die Thürme der Ruinen Ramschwag (Ct. S. Gallen) und S. Jörgenberg im Vorderrheinthal im Canton Graubünden (vgl. auch S. 196). Ueber die romanischen Bestandtheile der Schlösser Kyburg und Burgdorf vide An-

zeiger für schweiz. Alterthumskunde 1875 No. 1, S. 590 und 1876 No. 1, S. 661. Zu den städtischen Gebäuden romanischen Stiles zählt noch der leider ganz modernisirte, aber bei Arter, Sammlung Zürcher'scher Alterthümer Heft VII. Taf. 2 (der neuen Ausg. Taf. 5, vgl. dazu den Text von Sal. Vögelin) in seinem alten Zustande abgebildete „Rothe Thurm", jetzt Café littéraire am Weinplatze in Zürich.

S. 197 Note 1. Andere Denkmäler posthum-romanischen Stils sind das Westportal der Pfarrkirche zu Engen im Grossherzogthum Baden mit der Inschrift: dis mahet ane swere R°wdolf der murere, das Portal der Pfarrkirche zu Kaiserstuhl (Aargau) und (sehr wahrscheinlich) der Chor der Kirche von Muttenz im Canton Basel (die zugleich als das einzige noch in der Schweiz erhaltene Beispiel einer befestigten Kirche von grossem Interesse ist). (Anzeiger f. schw. A. 1875. No. 3, S. 630.) Ueber den Thurm von Schwanden im Canton Glarus vgl. S. 523.

S. 204. Die stattliche Anlage sowohl als die lombardischen Anklänge, durch die sich das Zürcherische Grossmünster vor anderen romanischen Bauten des Landes auszeichnet, finden ihre Erklärung in der Blüthe Zürichs während des XII. und XIII. Jahrhunderts und den mit derselben zusammenhängenden Beziehungen zu Italien. Von Zürichs Ansehen im XII. Jahrhundert zeugt der Bericht Otto's von Freisingen († 1158), Gesta Friderici Imperatoris I, 8. Auch ein Unternehmen, wie die ausgedehnte Anlage der Befestigungen, die aller Wahrscheinlichkeit zu Folge in das XII. Jahrhundert fällt, ist nur unter der Voraussetzung besonders günstiger Verhältnisse zu erklären. Speciell für die geistige Entwickelung des Lebens und die Beziehungen zu Italien, die überdiess durch die muthmaasslich in das XII. Jahrhundert fallende Eröffnung des S. Gotthardpasses begünstigt wurden, spricht die Anwesenheit des Arnold von Brescia, der zwischen 1139 und 1144 in Zürich lehrte (Otto Frisingensis Gesta Friderici II. 20; vgl. auch Schinz in Füsslin's Schweiz. Museum. 6. Jahrg. 1790. S. 747 u. ff.). Sie setzt voraus, dass schon früher gewisse Verbindungen bestanden hatten, welche die Pfade des Verständnisses für seine Lehren geebnet und dem Meister oder der Schule, an der er wirkte, zum Voraus eine Reihe empfänglicher Elemente verschafft hatten. Im XII. Jahrhundert kamen, wie mir Herr Prof. G. v. Wyss gütigst mittheilte, in Zürich die bürgerlichen Namen auf, wieder eine Erscheinung, die nur aus dem Rapporte zu Italien zu erklären ist. In das folgende Jahrhundert sodann fällt die Entwickelung der Zürcherischen Seidenindustrie, die unter Friedrich II. aus Italien eingeführt worden zu sein scheint. Sie entwickelte sich in der Folge bis zum Jahre 1420, wo sich die letzten Spuren ihres Bestehens verlieren, zu einer solchen Höhe, dass zürcherische Producte, leichte Stoffe aus ungezwirnter Rohseide, über Schwaben und Donau-abwärts bis Wien, ja bis nach Polen versandt

wurden (G. v. Wyss, Zürich am Ausgange des XIII. Jahrhunderts. Zürich 1876. S. 17). Wiederum gedenkt endlich der Richtebrief der Geldwechsler oder Cawertschen (so genannt von Caorsa bei Piacenza) die ebenfalls aus Italien nach Zürich kamen (a. a. O. S. 18).

Ergebnisse neuester Untersuchungen über das Grossmünster, die einen wichtigen Einblick in den Gang der Baugeschichte versprechen, wird Prof. Sal. Vögelin in der nächstens erscheinenden zweiten Auflage des alten Zürich veröffentlichen.

S. 217 Note 1. Im Basler Neujahrsblatt von 1850. S. 48 wird berichtet, dass nach der Ansicht Riggenbachs der vordere unter der Vierung befindliche Theil der Krypta der jüngere gewesen und durch Einbrechung von Gemäuer mit dem älteren hinteren Theile in Verbindung gebracht worden sei.

S. 239. Zu den unter burgundischem Einflusse errichteten Cluniacenser-Bauten gehörte auch die leider bis auf wenige Theile zerstörte Prioratskirche von Münchenwyler bei Murten. Von der zu Ende des XII. oder Anfang des XIII. Jahrhunderts erbauten Anlage existiren noch das Querschiff sammt dem Vierungsthurme und das vor der Mitte desselben gelegene Altarhaus. Sämmtliche Räume sind in gleicher Höhe mit rundbogigen Kreuzgewölben bedeckt, deren schwerfällig profilirte Rippen von rechtwinkeligen Vorlagen getragen werden. Die Anlage des dreischiffigen Langhauses lässt sich mit Sicherheit nicht mehr errathen. Haupt- und Seitenschiffe waren rundbogig gewölbt, Ersteres vielleicht mit einer Tonne, deren Gurten von Halbsäulen getragen wurden. Zwei solcher Dienste sind noch vorhanden; sie füllen die einspringenden Winkel der westlichen Vierungspfeiler und ruhen auf attischen Basen, von denen die zur Linken auf dem Boden, die andere dagegen erst in beträchtlicher Höhe auf einem mit Seelöwen und Blattornamenten verzierten Gesimse römischer Herkunft anhebt. Die Kapitäle zeigen denselben Stil wie diejenigen im Querschiff der Abteikirche in Payerne; sie sind, das Eine mit barbarischen Blattornamenten, Vögeln und menschlichen Figuren geschmückt, das Andere zeigt eine rohe Nachahmung der korinthischen Form. Tiefer setzen die zur Aufnahme der auffallend stark überhöhten Archivolten bestimmten Halbpfeiler mit schmucklosen Schmiegen ab. Der ganze Aussenbau, mit Ausnahme des aus Backsteinen gemauerten obersten Thurmgeschosses und der aus grösseren Quadern zugerichteten Ecken und structiven Theile, ist aus Spolien von Aventicum aufgeführt, aus kleinen kubischen Quäderchen, wie solche zum Bau der Kirchen von Payerne und Domdidier dienten.

S. 244. Ueber den Bau der Allerheiligenkirche ob Sitten ist zu vergleichen eine 1325 datirte Urkunde in den Documents pour servir à l'histoire des comtes de Biandrate, par le baron Fr. de Gingins-La-

Sarraz. Turin 1847. p. 52. Actum Seduni 3° Idus Junii anno 1325. Thomas von Blandrate, Cantor zu Sitten hat die Allerheiligenkapelle bei Valeria erbaut: „ad opus capellae quam ipse exstruxit seu aedificavit aut aedificare intendit, in plano campo ante Castrum Valeriae, in honore omnium sanctorum". Ich verdanke die Hinweisung auf diese Stelle Herrn Chorherrn Dr. A. Lütolf in Luzern.

S. 277. Ueber die Churer Turnustafel ist noch zu vergleichen Piper, Evangelischer Kalender. Jahrbuch für 1863. S. 81 mit Abbildung des einen Kopfstückes.

S. 278. Kleiner Bronze-Untersatz im Dom zu Chur. Ueber die öfters vorkommende Darstellung Adams unter dem Kreuze „als Repräsentant des durch ihn eingeführten Todes, über den jetzt das Kreuz sich siegreich erhebt", cf. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste. IV. S. 281 und Dr. J. Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes. Schaffhausen 1870. S. 58. Der grosse Leuchteruntersatz ist abgebildet im „Kunsthandwerk", Jahrg. II. 1875. Lief. 8.

S. 286. Der Darstellung Mosis mit der ehernen Schlange auf dem Engelberger Kreuze liegt die Stelle Johannes III, 14 zu Grunde.

S. 287. Ein bemerkenswerthes Erzeugniss romanischer Goldschmiedekunst ist der vordere Einbanddeckel eines Evangeliariums im Archivschatze der Hofkirche in Luzern, ein aus vergoldetem Silber getriebenes Relief, umgeben von einem späteren 1589 im Hochrenaissancestile gearbeiteten Rande. Bloss das Mittelstück, und auch dieses nur theilweise, stammt aus romanischer Zeit, denn die thronende Madonna ist nachträglich durch Hinzufügung einer neuen Büste in die Gestalt Gott Vaters verwandelt worden. Ueber ihrem Haupte schwebt die Taube des heil. Geistes, zur Seite stehen auf Rädern zwei Cherubim. Auf dem Schoosse der Mutter, zwischen den schlaff neben den Knien ruhenden Händen, sitzt das Knäblein, mit einem langen faltigen Mantel bekleidet, die Rechte nach lateinischem Ritus zum Segen erhoben. Die Köpfe der Cherubim, die einzigen Originale, zeigen herbe romanische Züge und grosse glotzende Augen. Eine Inschrift auf der Kehrseite des Einbandes bezeichnet denselben als eine Stiftung des Luzernischen Propstes Ulrich v. Eschenbach vom Jahre 1175. Eine Abbildung im Geschichtsfreund. Bd. XX. 1864. Taf. II. zu p. 155 u. ff.

S. 290. Ueber die Deckengemälde in Zillis vgl. die Aufsätze von Chr. Kind in den Deutschen Blättern und wiederholt in der Neuen Alpenpost Bd. III. Zürich 1876 No. 9 und 10. Verf. erkennt in denselben ein Denkmal zur Erinnerung an die Einfälle der Sarazenen und des im Kampfe mit dem Islam neu gekräftigten christlichen Lebens. Er setzt ihre Entstehung ebenfalls in das XII. oder spätestens in den Anfang des XIII. Jahrhunderts und bringt sie speciell in Zusammenhang mit der durch Bischof Adalgott um 1160 vollzogenen Reform des Klosters Katzis, dem die Kirche

von Zillis seit 949 als Ersatz für die durch die Sarazenen zugefügten Beschädigungen übergeben worden war.

S. 293. Zu den wenigen Denkmälern romanischer Wandmalerei zählt noch ein grösseres Bild in der Kirche S. Carlo oberhalb Prugiasco im Bleniothale. Es schmückt dasselbe in Form eines hohen Frieses die Westwand des älteren (nördlichen) Schiffes. Den oberen Abschluss bildet ein bunter Doppelmäander, zum Theil unterbrochen von einem grossen die obere Mitte des Frieses einnehmenden Medaillon und zwei zu Seiten desselben stehenden Lämmern. Ersteres, ein Kreisrund, umschliesst auf grünem Grunde die Gestalt des Heilandes. Er steht zwischen dem Speer und dem Ysoprohr mit dem Schwamme, die schräg von seinen Füssen emporragen. Die Rechte hält er offen ausgestreckt, in der Linken einen weissen Kranz. Tiefer, wieder auf grünem Grunde und durch weisse Beischriften bezeichnet, stehen die Apostel. In zwei Gruppen, nicht in soldatischer Reihe, sondern dicht gedrängt, so dass man von einigen nur die Köpfe sieht, schreiten sie von beiden Seiten her, die Hände geöffnet vor sich haltend, dem Heilande entgegen. Stil und Technik deuten auf das XII. Jahrhundert und verrathen einen starken Einfluss byzantinischer Vorbilder. In den Gewändern kommen viele weisse Lichter, in den Köpfen, auf den Schläfen und die Augen umrändernd, grüne Schatten vor. Das Roth der Wangen ist durch trübe scharf abgerundete Dupfen bezeichnet. Die ganze Behandlungsweise erinnert lebhaft an byzantinisirende Miniaturen aus dem XII. Jahrhundert.

S. 294. Eine dem Zilliser Bilde verwandte Darstellung des hl. Christophorus war ehedem an dem Kirchthurme von Wallenstadt gemalt. Eine Abbildung in den Zeichnungsbüchern der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Mittelalter I. Malerei und Schrift. Fol. 109.

S. 310. Einen ähnlichen phantastischen Stil wie die Engelberger Miniaturen zeigen die bunten aus Ranken gebildeten und mit kämpfenden Figuren, mit Gauklern und anderen Gestalten in allen möglichen Beschäftigungen vermischten Initialen des Codex D. III. 14 (XII. Jahrhundert) in der öffentlichen Bibliothek zu Basel.

S. 333. Nach einer gütigen Mittheilung des Herrn Prof. H. O. Wirz in La Tour-de-Peilz ist der Lettner in der Kathedrale von Lausanne erst zwischen 1828 und 1830 demolirt worden — „parce qu'il masquait le coup-d'oeil!“

S. 336 Note 1. Andere mehr oder weniger umfangreiche Reste gothischer Polychromie finden sich in den Chören der Dominikanerkirche zu Bern, der Klosterkirche von Königsfelden, von S. Peter und S. Leonhard in Basel und in den äussersten Nebenschiffen von S. Johann zu Schaffhausen.

S. 349. Die Bestimmung über die Ausübung der Kunst durch die Angehörigen des Cistercienserordens war keine neue, sondern aus der Regel des hl. Benedict (Cap. LVII.) herübergenommene.

S. 355 Note 2. In Folge einer 1875 vorgenommenen Revision sind die Hauptmaasse der Klosterkirche von Hauterive folgender Maassen zu berichtigen: A Gesammtlänge im Inneren M. 46,95. B Gesammtbreite des Schiffes 14,80. C Axenbreite des Mittelschiffes 8,04. D Länge des Querschiffes 22,80. E Breite desselben 6,62. Länge des Chores 8,36. Breite desselben 6,58.

S. 357. Kathedrale von Genf. Hauptmaasse: A Ehemalige Gesammtlänge im Inneren 206 Fuss, jetzige M. 60,78. B Gesammtbreite des Schiffes M. 21,12. C Breite des Mittelschiffes aus dem Mittel in der Längenachse der Pfeiler 10,40. D Länge des Querschiffes 36,40. E Breite desselben 7,50.

S. 372. Als ein den älteren Theilen von S. François in Lausanne nahe verwandter und wahrscheinlich gleichzeitig errichteter Bau ist noch der S. 465 beschriebene Chor der ehemaligen Prioratskirche von Lutry zu nennen.

S. 373. Die Kirche S. Antoine zu La Sarraz (jetzt église libre) ist einer nachträglich bekannt gewordenen Notiz zu Folge erst 1360 gestiftet und vor oder in dem Jahre 1370 geweiht worden. Franz I. von La Sarraz, dessen früher (S. 577 u. f.) beschriebenes Grabmal daselbst gefunden wurde, gründete dieselbe als seine und seiner Nachkommen Grabkirche, weil die Mönche von Lac-de-Joux, wo bisher die Edlen von La Sarraz bestattet zu werden pflegten, die ihnen für diese verpflichteten Officien vernachlässigt hatten. Journal de la Société vaudoise d'utilité publique, faisant suite à la feuille du C. de Vaud. Publié par D. A. Chavannes. Lausanne 1836. S. 118 u. 122.

S. 376. Einer Tradition zu Folge soll die Valeriakirche zu Sitten (d. h. wohl nur der östliche Theil derselben) von dem 1186 im Ruf der Heiligkeit verstorbenen Grafen Humbert III. erbaut worden sein (Walliser Monatsschrift für vaterl. Gesch. 1863. S. 86. Eine ausführliche Beschreibung der Kirche im Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde 1875 No. 1, S. 587 u. f.).

S. 380. Notre Dame zu Neuchâtel. Bei der in den Jahren 1873 auf 1875 vorgenommenen Restauration ist das ursprüngliche bei Du Bois de Montperreux abgebildete Arcadensystem des Kreuzganges verändert worden, doch hatte man die Pietät, einige der alten Bogenstellungen beizubehalten, die gegenwärtig an der Südseite der Kirche aufgestellt sind.

S. 381. Als ein solcher Nachzügler des Uebergangsstiles ist ausser der Karthause La-Lance, der schon beschriebenen Kirche S. Antoine zu La-Sarraz und dem Schiffe derjenigen von Lutry (S. 465), die um 1295

erbaute Prämonstratenserkirche von Gottstatt unweit Biel zu nennen, ein einschiffiger Bau mit viereckigem Chore, dessen Breite derjenigen des Langhauses entspricht. Beide Theile sind in gleicher Höhe mit spitzbogigen, annähernd quadratischen Kreuzgewölben bedeckt, deren schwerfällig profilirte Rippen von einfachen Halbsäulen mit schmucklosen Kelchkapitälen getragen werden. Die Fenster sind theilweise noch einfach geschmiegt und rundbogig. Das Nähere im Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde 1876 No. 1, S. 662.

S. 386. Zu den Uebergangsbauten in der Nordschweiz zählt auch der wahrscheinlich nach einem Brande von 1264 (Nüscheler, Gotteshäuser II. S. 253) erbaute Chor der Pfarrkirche zu Winterthur. Er ist geradlinig geschlossen und mit zwei spitzbogigen Kreuzgewölben bedeckt. Als Dienste für die wulstförmigen Rippen fungiren dünne Dreiviertelssäulen in den östlichen und hochschwebenden Consolen in den westlichen Ecken. Den mittleren Gurtbogen und die neben demselben aufsteigenden Diagonalrippen tragen drei Halbsäulen mit dazwischen befindlichen Hohlkehlen, auf attischen Basen und mit schmucklosen Kelchkapitälen versehen. Die drei in der Ostwand befindlichen Spitzbogenfenster, die einzigen ursprünglichen, sind einfach geschmiegt. Die Gliederung des Aeusseren ist sehr einfach; sie besteht aus Ecklesenen, flankirt von kräftigen Wulsten, die zugleich den horizontalen Abschluss der Langseiten und den Giebel der Ostwand begleiten.

S. 387. Barfüsser in Zürich. Vgl. dazu G. v. Wyss a. a. O. S. 35, Anmerkungen zum III. Buch No. 1, wo das Verbleiben der Franciskaner in Zürich während des Interdictes in das XIV. Jahrhundert verlegt und mit dem Verhalten der Reichsstädte unter Ludwig dem Baiern in richtigen Zusammenhang gebracht wird.

S. 394. Inzwischen ist auch die in Note 1 angekündigte dritte Abhandlung von H. Hamman (Briques suisses ornées de bas-reliefs du XIII. au XVI. siècle (second mémoire). Genève, Bâle et Lyon 1875) erschienen. Sie verbreitet sich namentlich über das Ikonographische. Die Datirung einzelner Monumente (S. 7) setzt entweder die Unkenntniss oder absolute Missachtung der neueren Forschungen voraus. Der Werth dieser Publication beschränkt sich auf die beigegebenen Tafeln und die Berichte über neue in den Jahren 1871 und 1872 in S. Urban und Zofingen gemachte Funde, unter denen der interessanteste, derjenige eines frühgothischen aus Thon gebrannten Doppelkapitäles aus S. Urban (Taf. XIX), als endgültige Bestätigung gelten kann, dass der dortige Kreuzgang aus Backsteinen errichtet war.

S. 401 Note 2. Der Tagsatzungsbeschluss von 1522 bestimmte nicht die Aufhebung des Institutes der Bauhütte, sondern der a. a. O. S. 402

irrthümlicherweise mit demselben verwechselten Steinmetzenbrüderschaften. Nach dem Berner Taschenbuche auf das Jahr 1867 S. 392 stammte der Vorsteher der Bernerischen Bauhütte Steffan Hurter (Hurder) aus Passau. Auf den Uebergang des Vorortes von Bern auf Zürich beziehen sich vielleicht die Tagsatzungsbeschlüsse vom Jahre 1518 (amtliche Sammlung der älteren eidgenössischen Abschiede Bd. III. Abth. 2. 1500—1520. Luzern 1870. p. 1098. 1103. 1104. 1106). Es geht daraus hervor, dass Zürich damals noch nicht der anerkannte Vorort der Bauhütte war, aber dass man dort, wie es scheint auf Antrieb des Steffan Rüzistorfer (Rützenstorfer vgl. S. 513 N. 1) mit Prätensionen für die Uebernahme des Vorortes aufgetreten war, mit Anmaassungen, denen sich die übrigen Genossenschaften widersetzten, wesshalb denn Rützenstorfer aufgefordert wurde, sich auf der Tagsatzung mit denselben zu benehmen. Ich verdanke die Hinweisung auf diese betreffenden Stellen meinem Collegen, Prof. Sal. Vögelin.

S. 417. Eine vielseitige Auswahl von Entwürfen zu kunstreichen Steinmetzenarbeiten, zu Pfosten, Wasserspeiern, Säulenfüssen, Altären, Spitzpfeilern, Grabnischen, Taufsteinen u. s. w. enthalten die drei Foliobände U 11—13 in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel. Vgl. über dieselben die Abhandlung von Jacob Burckhardt im Basler Taschenbuch auf das Jahr 1864. S. 101 u. ff. Von ausgeführten Monumenten sodann sind noch die prächtigen spätgothischen Pontificalsitze im Berner Münster zu nennen.

S. 421. Einer gütigen Berichtigung des Herrn P. Nicolas Raedle zu Folge lautet der Name des Steinmetzen, der um 1458 die Kanzel in S. Nicolas zu Freiburg verfertigte: Hugonin Sire, nicht Gaspard Hugonin wie a. a. O. nach Raemy u. Perroulaz angegeben wurde. Die Treppe zu der Kanzel wurde erst im Jahre 1516 von einem unbekannten Zürcher gemacht.

Der Taufstein in derselben Kirche wurde 1498 an die Meister Herman und Gylian vergeben, die aber nur die Vorarbeiten aus dem Rohen zu treffen hatten. Der Name des Bildhauers, der das Werk im Juni 1499 vollendet hatte, ist unbekannt (P. Nicolas Raedlé, Notice sur le baptistère de l'église de S. Nicolas de Fribourg, in der Revue de la Suisse catholique. VIIème année. No. 4. Fribourg 1875. p. 232 u. ff.).

a. a. O. Ch. Gérard, Les artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge. Tome II. 1873. p. 314 gedenkt einer Tradition, nach welcher die 1486 datirte Kanzel im Münster zu Basel von einem elsässer Steinmetzen Namens Fritsch aus Zeinheim im Canton Marmoutier verfertigt worden wäre.

S. 423. Das erste steinerne Haus, dessen in Zürich urkundlich gedacht

wird, diente im Jahre 1307 dem Reichsvogte Graf Ulrich von Lenzburg zur Stätte amtlicher Handlungen. G. v. Wyss, Zürich am Ausgange des XIII. Jahrhunderts. Zürich 1876. S. 8.

S. 424. Fensterverschluss. Von Bern berichtet Valerius Anshelm zum Jahre 1501, „dass noch vor unlangen Jahren mehr Flohr und Tuch, denn Glas zu den Fenstern genommen wurde, darnach mehr Wald-Glas-Ruten, denn Schyben-Fenster gesehen wurden, jetzt hingegen gemalte Fenster, und kostet ein bögig Wappen 1 Gulden, und ein elnig (ellenlanges) Bild 1 Gulden."

S. 427 Zeile 18 von oben. Bern lies Antonier- (Tönier-) Haus statt Bubenberghaus.

S. 429. Nach Attenhofer, Geschichtliche Denkwürdigkeiten der Stadt Sursee. Luzern 1829. S. 56 wurde der Bau des dortigen Rathhauses im Jahre 1538 begonnen. Baumeister desselben war der Luzerner Jakob zum Staeg.

a. a. O. Note 1 einer gütigen Berichtigung des Herrn H. Zeller-Wertmüller zufolge wurde laut den Zunftrechnungen das Zunfthaus zur Waag in Zürich in den Jahren 1636 und 1637 erbaut.

S. 436. Auch in Genf hat der Backsteinbau eine theilweise Anwendung gefunden. Ein Beispiel lieferte (ausser der Tour Baudet beim Rathhause, der Chorfronte und dem Hochbau des Schiffes von S. Gervais) die jetzt nicht mehr existirende Tour Maîtresse. Abgeb. bei J. B. G. Galiffe, Genève historique et archéologique. Genf 1869. S. 131.

S. 438 u. ff. Dem Herrn P. Nicolas Raedle in Freiburg verdanke ich die Mittheilung einer Abhandlung über die Stiftskirche S. Nicolas, welche dieser unermüdliche Forscher auf Grundlage eines reichen ihm zu Gebote stehenden Urkundenmateriales verfasst hat und die er demnächst in den Archives de la Société d'histoire du Canton de Fribourg zu veröffentlichen gedenkt. Er hat es freundlichst gestattet, dieses Manuscript zur Ergänzung und Berichtigung des Abschnittes S. 438—450 zu benutzen. Entgegen meiner Annahme S. 439 erkennt Verf. in der daselbst citirten Urkunde vom Jahre 1430 über die bereits aufgestellten und, was beizufügen ist, zur regelmässigen Benutzung empfohlenen Altäre den Beleg für eine nahezu stattgehabte Vollendung des Kirchengebäudes. Er findet diese Annahme bestätigt durch ein vom 22. Juli 1343 datirtes Document, in welchem Conradus dictus Zegiler de Thurego die vollständige Auszahlung für die von ihm geleisteten Zieglerarbeiten bescheint. Trotzdem (mochten bisher noch die Wölbungen gefehlt haben?), das anerkennt auch Verf., konnte der Abschluss kein vollständiger gewesen sein, denn es folgt seit dem Jahre 1370 wieder eine Reihe von Nachrichten, welche die erneuerten Bemühungen um einen solchen bestätigen: zunächst der S. 439 Note 3

citirte Erlass des Rathes vom Jahre 1370 (nicht 1371), 1391 eine Bulle Clemens VII. zu Gunsten der grossen Reparaturen, die, wie der Papst vernommen, in S. Nicolas nöthig geworden seien; eine Bestätigung dieser Verfügung durch Martin V. vom Jahre 1418, endlich zahlreiche Verordnungen über obligatorische und freiwillige Spenden aus den Jahren 1422, 1424 und 1426, während die S. 439 citirte Nachricht von 1425 nicht auf eine Weihe, sondern bloss auf eine Reconciliation bezogen wird. Daran schliessen sich (die a. a. O. N. 4 gemachten Angaben berichtigend) die Notizen über die Beschaffung des liturgischen Apparates: der ersten Orgel, die 1426—28 durch Conrad Wolf aus Waldshut erstellt wurde; der Kanzel (1458—62), der Chorstühle (1459—1464) durch den Waadtländer Antoine Du Peney, und des Chorgitters durch Ulrich Wagner von Freiburg (1464—1466).

Jetzt erst, fährt Verf. fort, war das Innere vollendet und fehlte allein noch der Ausbau des Thurmes, dessen Höhe, wie urkundliche und bisher noch nicht benutzte Nachrichten bezeugen, schon zwischen den Jahren 1458 und 1470 bis zum Firste des Schiffes, d. h. bis zum Fenster der ersten Etage gediehen war, während gleichzeitig ein zweiter und älterer Thurm wahrscheinlich an der Nordseite des Chores existirte. Weitere Nachrichten melden, dass 1489 der höchste Stein auf den Thurm gelegt, ein Jahr darauf der Bau vollendet worden und im folgenden Frühling der Abbruch der Bauhütte erfolgt sei. 1493 und 1494 arbeitete man „an der Saul am Portal", 1496 „falzete" man den Thurm, d. h. man belegte die Plattform mit Blei.

Die Thurmrisse im Staatsarchiv hält P. Nicolas Raedle für einen erst zu Anfang dieses Jahrhunderts gemachten Erwerb und bezweifelt, dass solche jemals zu der Bauhütte von S. Nicolas gehört haben. Einer wahrscheinlich aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts stammenden Aufschrift zufolge gehörte damals dieses werthvolle Pergament einem Freiburgischen Steinmetzen Peter Geiler. Das ist die einzige Nachricht über dasselbe bis zum Jahre 1824, aus welchem erst der Eintrag in die Register des Staatsarchives datirt.

Unabhängig von diesen Beiträgen folge schliesslich die Notiz, dass das Triforium sich ursprünglich auch um den Chor erstreckte. Eine schmale Pforte und sechs vermauerte Bögen sind jetzt noch an der Nordseite des westlichen Joches zu sehen. Sie erstreckten sich bis zu dem Punkte, wo hart vor der zweiten Console mit einem unregelmässigen (auch am Aeusseren wahrnehmbaren) Ansatze die neue Chormauer beginnt. Es scheint demnach, was zu S. 439 zu berichtigen ist, dass mit der Erbauung des Schiffes auch diejenige eines Chores bereits im XIV. Jahrhundert stattgefunden habe.

S. 464. Neuestens (1876) sind nun die oberen Theile der Chapelle Notre-Dame des Macchabées von ihrer hölzernen Verschalung befreit und stellt sich dieselbe als eines der schmuckvollsten Werke reifer Gothik

dar. Die Anlage der Gewölbe entspricht genau dem von Blavignac mitgetheilten Grundrisse. Die Rippen werden von complicirten Diensten getragen, aus Wulsten, Hohlkehlen und birnförmigen Gliederungen zusammengesetzt, von denen die Letzteren, drei an der Zahl, und zur Aufnahme der Quergurten und Diagonalrippen bestimmt, mit üppigen Blattkapitälen versehen sind. Aehnliche Knäufe schmücken die Säulchen, welche die Fensterleibungen begleiten. Den Schlusssteinen sind à jour gearbeitete Maasswerke und ringsherum, ihre Verbindung mit den Rippen bezeichnend, sechs ebenfalls durchbrochene Pässe mit Wappenschildern vorgesetzt. Die Gewölbekappen sind mit Figuren von Engeln und reizenden Ornamenten auf blauem Grunde bemalt. Eine Restauration des Inneren soll demnächst durch Viollet-Le-Duc ins Werk gesetzt werden.

S. 477 Note 1. Rumictväsch (rumict väsch) nennt, wie ich mich aus eigener Anschauung überzeugte, die Umschrift am Fuss der Pyramide den Vollender des Thurmes von S. Theobald in Thann. Damit stimmt die Nachricht in der Kleinen Thanner Chronik überein („vorgestellt" von einem P. Franciskaner des im Jahre 1766 daselbst bestehenden oberen Klosters. Müllhausen 1855. S. 34): „1516 ist endlich unser wunder- und glorreiche Münsterthurm, welcher vor 165 Jahren angefangen, von dem auch berühmten Baumeister Romarico Vasch ausgemacht worden, wie er noch allbereit mit Freuden und Verwunderung anzusehen ist." In der grossen Thanner Chronik (Annales oder Jahresgeschichten der Barfüseren oder Minderen Brüder.... zu Thann durch P. T. Malachiam Tschamser 1774, herausgegeben durch Abbé A. Merklen. Colmar 1864) heisst es Bd. I. S. 739 zum Jahre 1516: „Endlichen ist verwichenen Sommer der herrliche Münsterthurm S. Theobaldi mit grosser Mühe und Arbeit, welchen Herr Ervinus von Steinbach, der weltberühmte Baw- und Werkmeister, welcher den Münster Thurn zu Strassburg und Freiburg auch angegeben und gerissen hat, vor 165 Jahren angefangen hatte, nemblich in dem Jahr Christi 1351, von dem auch berühmten Bawmeister Romarico oder Rumiger Vasch, vollbracht und vollkommen ausgemacht worden, wie er hier vor Augen steht. Gott sey gedanckt."

Im Anschlusse sodann ist zu S. 489 Note 3 zu bemerken, dass Romay Väsch schon 1486 als einer der „fünfe so über die büw gesetzt sind" erscheint. Fünferbrief vom Jahre 1486 im Protokoll des Wasseramtes des Rümelinbaches in Basel, gütigst mitgetheilt von Herrn Rathsherrn Imhof-Rüsch in Basel.

S. 518 Note 4. Ulrich Brvoder scheint nicht der Baumeister des Beinhauses in Sursee, sondern bloss der Verfertiger der im oberen Stockwerke desselben befindlichen Holzdecke gewesen zu sein. Nach einer

gütigen Mittheilung des Herrn Prof. G. L. Rüttimann in Sursee lautet die an einem Unterzugbalken befindliche Inschrift: Anno. domi. 1497. ist. diss. werck. vol. bracht. dvrch. vlrich. brvoder. von. bassel. Denselben Namen und die Jahrszahl 1504 enthält nach einer Mittheilung des Herrn Dr. Th. Burckhardt-Biedermann in Basel die Inschrift an der Holzdiele im Schiff der Kirche von Muttenz: „dis werck hat (gema)cht vlrich brůder der tischmacher ze basel in dem iar da man zalt nach vnnsres lieben herrn ihesu cristi geburt funffzehen hvndert vier iar."

S. 534. Folgende Baudaten von Bündnerischen Kirchen sind, soweit nicht eine andere Quelle citirt wird, nach eigener Wahrnehmung zu nennen. 1461 Fideris. Inschrift im Chor modern. 1472 „das Bauzeichen 1472" oberhalb des Haupteinganges der Kirche von Küblis, dessen Nüscheler, Gotteshäuser Heft I. S. 30 gedenkt, war 1874 nicht mehr zu finden. 1472--1477 Bau der Klosterkirche von Churwalden (Nüscheler I. 39). 1476—91 Bau von S. Martin in Chur (S. 538 oben). 1481 Davos am Platz (Nüscheler a. a. O. 33; vgl. Note 3 S. 542 oben). 1483 Jenatz, Chorgewölbe (Mittheilung des Herrn Pfarrer Valér daselbst). 1487 Küblis, Schlusswand des Chores. Luzein, Inschrift ebendas. 1488 Langwies, erneuerte Inschrift an der nördl. Chorwand (Mittheilung des Herrn Pfarrer Gujan daselbst). 1490 Tomils, Datum am Altar. Scharans, Gewölbe des Schiffs. Igels, S. Sebastian, Decke des Schiffs. 1491 Silvaplana, Chorgewölbe. Igels, Weihe der Pfarrkirche (Nüscheler I. 66). Samaden, S. Peter, Schlusswand des Chores. Chur, S. Martin, erneuertes Datum am Chorbogen. 1492 Samaden, S. Peter, Gewölbe des Schiffes. S. Maria im Münsterthal, Datum am Aeusseren des Chores. 1493 Trins, Datum an der Schlusswand des Chores modern. Scanfs, Datum am Chorbogen modern. Klosters, Datum am Chorgewölbe modern. 1494 Igels, S. Sebastian, Chor (Nüscheler I. 68). 1496 Feldis, Datum am Gewölbe (Nüscheler I. 98; vgl. oben S. 541 Note 2). 1497 Poschiavo, Chorbogen. 1499 Datum einer früheren (?) Kirche in Valzeina im Praetigau (Nüscheler I. 32. Die jetzige Kirche modern.). Seit 1499 Neubau von SS. Katharina und Barbara in Zuz (Nüscheler 124). 1500 Chur, S. Regula, Datum am Chorbogen modern. 1503 Poschiavo, Chorbogen. 1504 Stürvis, Datum am Altar. Tenna, Chorbogen. Katzis, Klosterkirche, Datum über dem Westportal. 1505 Lenz, S. Maria, Chor (Nüscheler 102). 1506 Thusis, Gewölbe des Schiffs. 1507 Zurten (Obervatz), Weihe (Nüscheler 103). Diese Kirche wurde im Sommer 1874 abgetragen. Damals sah ich noch die Grundmauern des dreiseitig geschlossenen Chores, der, wie die Fragmente von Rippen zeigten, gewölbt war. 1507 Flims (Nüscheler 59). Zuz, Pfarrkirche SS. Lucius und Florin, Inschrift an der Westwand des Schiffs modern. 1509 Zillis, Chorgewölbe. Felsberg, Chorgewölbe. 1510

Safien-Platz, Chorgewölbe. 1515 Ems, S. Johannes Bapt. (Nüscheler 57; vgl. S. 540 oben Note 1). Camogask, Schiffgewölbe. 1516 Schuls, Chorbogen. Conters (Praetigau), Chorgewölbe. 1518 ebendas. neben dem Chorbogen im Schiff. Ilanz, Pfarrkirche, Gewölbe des Schiffs. 1519 Brienz, Weihe (Nüscheler 105). 1520 Obercastel (a. a. O. 66). 1522 Remüs, Chorbogen. 1523 Scheid, Chorgewölbe. 1524 ebendas. am Chorbogen gegen das Schiff.

S. 645. Die Wandgemälde in der Pfarrkirche von Thun sind neuerdings beschrieben und abgebildet im Archiv für kirchliche Baukunst und Kirchenschmuck, herausgegeben von Theodor Prüfer. 1. Jahrg. Berlin 1876 No. 1, S. 5 u. f.

S. 667. Ueber die Darstellung der Verkündigung im Bilde des von Hunden in den Schooss der Maria getriebenen Einhorns ist auch zu vergleichen Piper, im evangelischen Kalender. Jahrbuch für 1859. S. 34 u. f. mit Tafel.

S. 678. Die unter den Wandgemälden der S. Georgskapelle bei Bonadutz beschriebene Scene, den Ritter darstellend, der sich durch einen kühnen Sprung über die Bergschlucht rettet, schildert eine in der Lokalsage fortlebende Episode aus der Legende des hl. Georg. Er soll da, wo heute sein Kirchlein steht, vor seinen arianischen Verfolgern fliehend, zu Pferd auf's andere Ufer hinübergesetzt haben. Das Nähere bei D. Jecklin, Volksthümliches aus Graubünden. Chur 1876. S. 7 u. f.



REGISTER.



Register der technischen Ausdrücke.

Ein der Seitenzahl beigefügter * bedeutet eine in den Text gedruckte Illustration.

Alphabetisches Verzeichniss der Künstler.

Die lateinischen Ziffern bezeichnen das Jahrhundert, in dem sich der Künstler bethätigte. Die Namen von Schweizern oder in der Schweiz beschäftigten Meistern sind mit besonderen Lettern gedruckt.

Alphabetisches Ortsregister.

Ein der Seitenzahl beigefügter * bedeutet eine in den Text gedruckte Abbildung; der beigefügte Buchstabe n verweist auf die Anmerkungen. Die nicht mehr vorhandenen oder durch neuere Werke verdrängten Monumente sind in ( ) angeführt, die Namen schweizerischer und der im Auslande befindlichen Orte mit verschiedenen Lettern gedruckt.



Druck von Bär & Hermann in Leipzig.





